

VAIA DE BEBO não vale!

HELEN LOPES

**Não
Vale!**

VAIA
de
BEBO

HELEN LOPES



HELEN LOPES

VIA DE BEBO
VIA DE BEBO
não vale!

Nota de uma Vaia

Helen Lopes
dez.2018

A primeira *Vaia de bebo* é resultante da minha monografia de conclusão do curso de História, defendida na UFMA, em 2001, sob instigante e provocativa (des) orientação de Flávio Reis. Na época, já eram muitos os livros que versavam sobre o Tropicalismo. Dos mais clássicos, como *Tropicália alegoria alegria*, de Celso Favaretto, aos mais recentes, como *Tropicália: decadência bonita do samba*, de Pedro Alexandre Sanches. Chamava atenção o silêncio sobre a participação de Tom Zé na história do “movimento tropicalista”, pois, quando aparecia, não ultrapassavam as cinco letras que “choram”. Ao contrário de Gil e Caetano, sempre apresentados como os criadores da dita cuja e que, de tempos em tempos e todo tempo, aparecem para reivindicar a paternidade do monstro parido nas entranhas da cultura brasileira do século passado.

Pois bem! Lá se vão 18 anos. Neste percurso, *Vaia de bebo* fora (re) escrito, avolumou-se, ganhou novo título, trouxe mais informações e até piorou, na avaliação de alguns. Longe dos escrutínios acadêmicos, naquele momento de escrita o propósito era desenvolver uma livre especulação a respeito da participação, do envolvimento, das contribuições de Tom Zé na configuração e consolidação do que seria conhecido no umbral da história como o maior movimento revolucionário da cultura brasileira: o Tropicalismo. Quem era Tom Zé? Foi a pergunta a martelar nossa curiosidade no decorrer das leituras. A ausência de livros, artigos, trabalhos acadêmicos, discos, cd's e outras fontes de pesquisa sobre nosso ilustre desconhecido tornou o trabalho ainda mais desafiador.

Longe do eixo Rio/São Paulo, epicentro da explosão tropicalista, com a internet ainda rastejando, as pistas seguidas foram os cd's e os artigos que, vez ou outra, saíam na Folha de São Paulo. Nos anos 2000, após ter sido tirado do limbo pelo Talking Head David Byrne e fazer sucesso nas paradas americanas, Tom Zé passou a viver um inesperado e tardio reconhecimento nas terras tupiniquins.

O livro que você tem em mãos é resultado de um olhar sobre um determinado momento da cultura brasileira e seus desdobramentos ocorridos nas entranhas do tropicalismo musical, levando cada um dos seus integrantes a seguir caminhos distintos em suas trajetórias artísticas e nas relações com o mercado da indústria fonográfica.





Assim sendo, é necessário esclarecer que não foi nosso objetivo re-escrever a história do tropicalismo. Trata-se de uma especulação livre sobre o que levou Tom Zé a padecer no ostracismo por quase duas décadas, no âmbito da música Pop-ular Brasileira, da intelectuália e do *establishment* cultural, quando da divisão do espólio tropicalista, ou como gosta de dizer Seu Zé, o momento em que ele fora “enterrado vivo”.

Vale dizer que, no decorrer do processo de (re)escrita, optei por manter os mesmos discos (no caso, cd’s) da versão originária de *Vaia de bebo não vale: as desventuras de Tom Zé no reino da Tropicália* (subtítulo suprimido). Evidentemente, seria possível desenvolver outras especulações no âmbito das querelas tropicalistas, da influência sobre a cultura brasileira, assim como (re) especular sobre a relação de Tom Zé, após sua reinserção no mercado de discos (cd’s). Isso implicaria escrever outro livro. As idas e vindas, o distanciamento e até a repulsa aos discos e artistas arrolados nesta *Vaia de bebo* tratou de dissolver tal possibilidade. Assim, fica como está. *Vaia de bebo não vale* não tem a pretensão de ser mais que uma ruminação criativa por meio dos discos, falas, citações, reapropriações, plágiocombinações de um momento em que fora bordado o manto do tropicalismo na cultura brasileira.

Por fim, sou grato às pessoas que, de alguma forma, endossaram os ecos desta *Vaia de bebo* ao longo dos anos. Alguns não poderia deixar de citar (mesmo correndo o risco de ser injusto com outros) pela importância e relevância na concepção deste livro. Começando por Pedro Alexandre Sanches, cujo livro *Tropicalismo: decadência bonita do samba*, serviu de espelhamento no decorrer do processo de escrita, ao mesmo tempo que eu seguia meus próprios rumos; sou grato a Isis Rost, que iniciando na aventura editorial de livros e contrariando a muitos com suas ideias das coisas fora do lugar (leiam *O Risco do berro: Torquato, neto - morte e loucura*) ressuscitou os ecos da *Vaia de bebo*, deu forma e transformou-a em livro; agradeço a Flávia Baxhix, talentosa fotógrafa, que gentilmente nos cedeu algumas (várias) fotos dos shows mais recentes de Tom Zé, que muito ajudaram a compor a escrita das imagens; sou grato a Flávio Reis, não pelos cd’s, revistas, livros, artigos de jornais, mas, pelas desorientações, inquietações, provocações (e gabiobas à parte). Agradeço por oferecer a liberdade de escrita, de pensamento e de experimentações que iam além dos cânones embalsamados da academia. Sou grato, sobretudo, por incentivar e acreditar que era possível transformar *Vaia de bebo* em livro. Aí está! A eles e outros tantos, meu profundo agradecimento.

Agora Vai ou Vaia!



*Dedico esta Vaia de Bebo à memória do companheiro, amigo,
entusiasta e grande incentivador de uma vida vivida:*

CLEIDES ANTONIO AMORIM.

13 O sátiro de Irará
e o debut em esculacho

"É proibido proibir" o desbunde tropicalista 93

25 "Uma noite em 67":
A explosão da música POPular brasileira

O "Sabor de burrice" dos trópicos 127

41 No reino da Tropicália: Cinema, teatro,
artes plásticas e a gula antropofágica

Tom Zé: Um guindaste a rigor 151

43 Terra em Transe:
o tresvairamento glaucoeriano

Meu mundo não é uma esfera,
tem um formato de cruz 161

61 O Rei da Vela:
Esculhambo, logo existo.

Complexo de Épico. 175

71 Tropicália:
O avesso do avesso

Tô te confundindo pra te esclarecer 187

85 Gulas
Antropofágicas

O desencontro choroso
da missão desincumprida 199

The Best of Tom Zé 208

Sofro de juventude 212

A mente do gene da gente 219

O dia em que a bossa nova pariu o Brasil 235

DISCOGRAFIA 265

BIBLIOGRAFIA 272

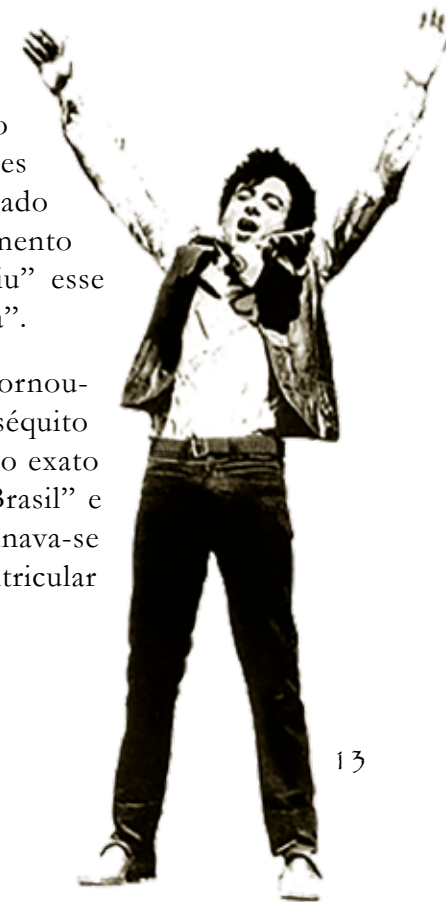
Jogos de armar
e os instromzamentos 245



O Sático de Irará e o début em esculacho

“Meus senhores, vou lhes apresentar/ A figura do homem popular/ Esse tipo idiota e muquirana/ Que imita a raça humana...” Nascido por volta de 1936, na cidade de Irará (BA), Antônio José Santana Martins (vulgo Tom Zé), surge no cenário musical brasileiro no torvelinho do tempo proclamado pelo abecedário tropi-pós-qualquer-coisa. Revela-se surpreendendo a todos, “não por ser exótico/ mas pelo fato de poder ter sempre/ estado oculto quando (talvez) terá sido o óbvio”. Morre algumas vezes, porém renasce “mais avexado”, com todos seus “Defeitos de fabricação” e passa a cultivar nas vísceras do retro-pós-tropicalismo todos os traumas impostos pelas “verdades tropicaetanianas”, as imagens de um passado “que relampeja irreversivelmente no momento que é reconhecido”. “Ah, puta que pariu” esse complexo “bicho que imita a raça humana”.

Pelos idos dos anos 60, Tom Zé tornou-se uma figura popular arrebanhando um séquito quase fiel de fãs. O burburinho dava-se no exato momento onde a “Bossa Nova pariu o Brasil” e a atmosfera musical dos trópicos contaminava-se pelos “acordes dissonantes” e canto ventricular de João Gilberto.





Seja como for, Tom Zé sempre se apresentou como um “anti-cantor”. Já àquela época - para alguns - seu estilo não se enquadrava ou se adequava aos padrões “desafinados” daquele momento bossa. Se ele for um anti-cantor (como gosta de dizer), então é lícito chamar suas cantigas de “anti-músicas”, “uma vez que, para praticar uma des-canção, uma anticanção, teria de renunciar à beleza – beleza ligada a tudo que era do canto e do cantor... Chamemos de cantiga o que passo a tentar fazer”.

A verve satírica de Tom Zé brota na sua estreia musical na TV Itapoã, ainda pelos idos de 1960, quando participa do “Escada para o Sucesso”, popular programa de calouros. Respondendo pela alcunha de Antônio José, o compositor expõe a marca do seu humor corrosivo por meio do sarcástico e bem-humorado título de sua cantiga: “Rampa para o fracasso”. Segundo Seu Zé, esse título era uma espécie de contraponto verbal. Por esta época, ele “já tentava aproveitar todos os elementos para compor uma música tátil”. Sua intenção consistia em querer forjar “um projeto de fazer uma música que fosse capaz de esconder que não era cantor... foi então que se estabeleceu no inconsciente o projeto herético de processar/elaborar todos aqueles preceptores-babás da infância”. Primeiro ele queria estabelecer um novo acordo tácito: “desfazendo letra de músicas, fazendo antiletras”. “Rampa para o fracasso” é uma cantiga composta a partir de manchetes recortadas de jornais: “passei uma angustia até o momento de cantar, pois não sabia se aquelas manchetes cantadas de choque podiam ser ligadas nas cabeças das pessoas”, mas, “quando, no primeiro paradoxo, vi que a platéia ria, entendi que seria possível fazer tudo isso que faço até hoje”, confessa Seu Zé.



A hilariante estreia na TV Itapoã rendera “crônicas” elogiosas por parte da imprensa de Salvador, outras nem tanto! O “*début* em esculacho” ficou por conta do jornalista do Diário de Notícias, Sílvio Lamenha, qualificando-o de “Juca Chaves dos pobres”. Talvez fosse mais apropriado chamá-lo de “o Sátiro de Irará”. Seu Zé conta que ficou abaladíssimo com este esculacho. No dia seguinte, foi convocado a comparecer à redação do jornal por Orlando Senna, que propôs dar uma resposta “esculachando o gosto estético do esculachador”. Entre esculachos e elogios, “Rampa para o fracasso” proporcionou a Tom Zé experimentar reconhecimento imediato e sucesso instantâneo: entre 60 e 61, ele teria se convertido na Bahia, “em cantor de televisão; foi uma fase de fama, de muita badalação”.

Após frustradas tentativas de compor músicas românticas e/ou bem acabadas, Tom Zé passou a apresentar cantigas com os personagens exóticos e folclóricos que transitavam pelo imaginário da natal Irará, arrolando homossexuais (Guilherme e Rufino), a garotada em ebulição hormonal e as dadivosas mulheres, claramente percebida na cantiga homônima em homenagem à popular “Maria Bago Mole” ou “Os doidos de Irará”: “Guilherme se requebra/ Rufino bota pó/ Euclides morde o braço/ João ré diz que é vivo/ Em Dom do e é dado/ Germino o curador/ Por Dalva foi surrado/ Lucinha sobe e desce/ Tiririca bole bole/ Das Dores fala só/ Mas todos passam bem com Maria Bago Mole/ Maria bago Maria bago/ Maria bago, bago, bago”. Num estilo de velho contador de “estórias” do sertão, Tom Zé conta/canta as aventuras e andanças dos doidos de sua cidade natal. Maria Bago Mole nos sugere que estes personagens tinham uma função social, qual seja a iniciação sexual da garotada de Irará, pois: “Lucinha sobe e desce... Guilherme se requebra... Rufino bota pó... Tiririca bole bole... Mas todos passam bem com Maria Bago mole... bago, bago, bago”. Tom Zé esclarece: “Dona Maria Bago-Mole, senhora pacata e respeitável, era predestinada e dadivosa, a primeira experiência oficial” para toda rapaziada de família em Irará. Fique claro: “Dona Maria não era prostituta”, era da-divosa.

Nos confins de Irará, a cantiga fora recebida “com tantos protestos” em meio aos “desdobramentos da festança” que “levaram a Maria Bago-Mole a ser censurada e proibida no repertório da Sociedade Lítero-Musical 25 de Dezembro”, apesar da religiosa colaboração do pai dele “para o sustento daquela banda”. Mais de três décadas passadas Seu Zé confessa que “Maria Bago-Mole” cantou no Festival da Record de 1968, e “São São Paulo, meu amor” nasceu no colo dela, “que pariu na idade de Sara, porque a mim um altíssimo filho foi prometido para a velhice, já que aquele primogênito viveu de 68 a 73, quando o Senhor, não segurando minha mão que levantava a faca do sacrifício, me permitiu matá-lo, a mim mesmo privando-me de sobreviver, pois com ele me sepultou na divisão do espólio do Tropicalismo, na intenção de me desenterrar pelo canto do salmo de um David”. Diz que a semelhança entre ‘*São São Paulo, meu amor*’ e ‘*Maria Bago-Mole*’ é que ambas foram censuradas... “inversamente igual a *São São Paulo, meu amor*, *Maria Bago-Mole* primeiro fez sucesso, para só então ser censurada” e o motivo não foi o coitado dos bagos de dona Maria.

Tom Zé se aventurou por vários caminhos. Aos poucos foi se tornando conhecido no ambiente musical soteropolitano. Respira a atmosfera artística que pairava sobre a cidade de Salvador. Após realizar alguns trabalhos para o CPC baiano (quase sempre em parceria com o poeta e letrista José Carlos Capinam), ouve dos próprios colegas que sua cantiga estava se tornando repetitiva. Foi então que Tom Zé tomou a decisão de ingressar em “uma Universidade modernista” (ou será pós?). Naquele momento, a cidade de Salvador, numa empreitada modernizante levada a cabo pelo Reitor Edgar Santos, “foi tomada pelo ímpeto da renovação cultural, dispondo-se a se constituir em pólo irradiador ou plataforma de lançamento de signos na vida estético-cultural do país”.¹ Neste ambiente de renovação cultural, Tom Zé entra para

¹ Antonio Risério, 1995, p. 16.

faculdade de música, onde estuda com professores vanguardistas advindos do velho continente e que projetaram e deram notoriedade à Escola de Música da Bahia: Ernest Widmer, Hans J. Koellreutter, Walter Smetak, Piero Bastianelli, entre outros, como Yulo Brandão, Jamary Oliveira, Lindembergue Cardoso e Sérgio Magnani.



Na escola de música, em companhia de Milton Gomes, Lindeberguer Cardoso, Rinaldo Rossi, Nicolau Kokron e Ernest Widmer, houve a iniciativa de fundar o chamado Grupo de Compositores da Bahia, cujo propósito consistia na divulgação da música erudita na terra do afoxé. Já o curso de música da UFBA, não era sequer reconhecido pelo MEC, sobre alegação que este não respeitava em nada as diretrizes e pré-requisitos determinados pelo Ministério da Educação. Reza o fato que “O profº Koellreutter só aceitou ir para a Bahia com a liberdade de ignorar completamente o currículo oficial de ensino de música do Ministério da Educação, independência que praticou com cuidado e perseverança”. Conta Seu Zé que, oficialmente, seus diplomas não valiam nada, “mas todas as escolas do Brasil lutavam para nos contratar.” Ignorando as imbecilidades do MEC, o professor “Koellreutter fundou a Escola, o Seminário Livre de Música, na contramão dos currículos oficiais brasileiros”. Não tinha nada a ver com a sedimentação conceitual ociosa dos livros teóricos da antiga Escola de Música da Bahia, com bobagens românticas, assegura o “abacaxi de Irará”.

Hans-Joachim Koellreutter e alunos brasileiros, em 1953.

Imerso neste ambiente “avante-garde na Bahia”, Tom Zé agarrou-se aos fios condutores que o aproximaram de um jovem e promissor grupo de cantores e compositores que estreava em 1964, na cidade de Salvador, o espetáculo intitulado: “Nós por exemplo..., Show de Bossa Nova”. A primeira versão contou com a direção de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Roberto Santana, comemorando a reinauguração do Teatro Vila Velha. “Nós por exemplo...” foi um sucesso e na manhã seguinte o Jornal da Bahia estampava a boa repercussão da apresentação com o título: “Bossa Nova baiana em oito vozes foi sucesso ontem no Teatro Vila Velha”. Ao longo da matéria a reportagem alardeava “as falas dos participantes, a movimentação no

palco, os arranjos, tudo funcionou a contento. A classe de Alcyvando Luz, o virtuosismo de Antônio Renato ao piano, a calma sensibilidade de Caetano Veloso, o ritmo impressionante de Djalma Corrêa, a bossa dramática de Fernando Lona, a positiva modernidade de Gilberto Gil, a doce agressividade de Maria Bethânia e a pureza quase infantil desta extraordinária Maria da Graça (futura Gal Costa). O espetáculo precisa voltar ao cartaz”, encerrava o jornalista.

TEATRO DOS NOVOS

apresenta
o 4.º espetáculo comemorativo
da inauguração do

TEATRO VILA VELHA

“Nós, por Exemplo...” show de bossa nova

direção
Caetano Veloso
Gilberto Gil
Roberto Santana
com a participação de
ALCYVANDO LUZ
ANTÔNIO RENATO
CAETANO VELOSO
DJALMA CORREIA
FERNANDO LONA
GILBERTO GIL
MARIA BETHANIA
MARIA DA GRAÇA
sonoplastia
Djalma Corrêa
iluminação e produção
Roberto Santana



TEATRO VILA VELHA
SALVADOR — BAHIA

Mais do que simples espetáculo musical, o concerto de Bossa Nova baiana serviria de porta de entrada para o cenário musical local e, logo depois, nacional, de um grupo de jovens músicos totalmente desconhecidos. Como afirma Caetano na “Verdade Tropical”: “Nós, Por exemplo, o primeiro, era um concerto de apresentação de jovens músicos quase todos absolutamente desconhecidos – o ‘por exemplo’ aí queria dizer não que nós éramos um modelo a ser seguido, um exemplo, mas que tínhamos certeza de que havia muitos outros, toda uma geração a que nós, ‘por exemplo’, pertencíamos, e que devia sua existência ao aparecimento da bossa nova”. Se naquele momento, Caetano e sua trupe, “por exemplo”, não desejavam servir de “modelo” a ser seguido, no entanto, isso seria apenas uma questão de (pouco) tempo e não tardaria para que estes fossem tomados não somente como “exemplo”, mas, como a própria personificação do “modelo” da moderna música “pop-ular” brasileira.

Os fortes apelos da imprensa soteropolitana para que o espetáculo se repetisse surtiram efeito. Em meio às comemorações da independência do Brasil (no feriado de 7 de setembro daquele ano de 1964), duas semanas após a realização da primeira apresentação, o musical “Nós por exemplo...” foi reeditado. Por essas alturas Tom Zé já havia se aproximado da chamada “turma do Vila Velha”. Sob a direção de Gilberto Gil e Roberto Santana, Tom Zé participou da segunda versão do espetáculo (“Nós por exemplo... Nº 2”), substituindo Fernando Lona. Semelhante à primeira edição, a segunda versão de “Nós por exemplo...” também foi marcada pelo ritmo predominante da Bossa Nova. Mais uma vez o espetáculo caiu nas graças do público baiano e da imprensa.

programa 1

Conjunto	QUARTA-FEIRA DE CINZAS Carlos Lyra-Vinicius
Maria Bethania	DIZ QUE VOU POR AI Zé Keti
Conjunto	O AMOR EM PAZ A. C. Jobim-Vinicius
Antonio Renato	ACARAJÉ Antonio José
Conjunto	CORCOVADO A. C. Jobim
Caetano Veloso	TEMA DO CANDOMBLÉ Antonio Renato
Conjunto	EU NÃO TENHO ONDE MORAR Dorival Caymmi
Conjunto	DORA Dorival Caymmi
Conjunto	CLEVER BOY SAMBA Caetano Veloso
Antonio José	SOL NEGRO Caetano Veloso
Antonio José	MARIA DO COLÉGIO DA BAHIA Antonio José
Antonio José	MORENINHA Antonio José

programa 2

Conjunto	AGUA DE BEBER A. C. Jobim-Vinicius
Alcyvando Luz	MOÇA-FLOR Durval Ferreira
Conjunto	A VIDA NÃO MUDOU Nazareno de Brito
Conjunto	BERIMBAU Baden Powell-Vinicius
Gilberto Gil	MARIA TRISTEZA Gilberto Gil
Conjunto	SAMBA MOLEQUE Gilberto Gil
Conjunto	CONSOLAÇÃO Baden Powell-Vinicius
Maria da Graça	SIM, FOI VOCÊ Caetano Veloso
Conjunto	SE É TARDE ME PERDÔA Carlos Lyra-R. Boscoli
Conjunto	QUARTA-FEIRA DE CINZAS Carlos Lyra-Vinicius

A aceitação da mídia e do público alcançado nas duas primeiras versões levou a direção do Teatro Vila Velha a ampliar o show musical, estendendo a temporada para três dias de apresentação. Novas mudanças se sucederam, e se notavam já no título do espetáculo: ao invés de “*Nós por exemplo...*”, passou a chamar: “*Nova bossa velha & velha bossa nova*”. A mudança vai além do título. Demonstrando maiores ambições, a turma do “Vila Velha” pretendia “inserir o movimento numa visão de longo alcance da história da canção no Brasil”. Talvez por não pertencer à chamada “turma do Vila Velha”, Tom Zé fora substituído por Fernando Lona.

É válido especular que ali já se esboçava a primeira divisão do futuro espólio tropicalista. Caetano já dava sinais que a partir dali iria assumir/comandar as transformações que se processariam na “geléia geral brasileira”. Não tardaria para o rei “leãozinho” e sua corte invadirem o picadeiro Brasil, onde o “palhaço” Tom Zé será expurgado do palco e das cenas posteriores da Tropicália. Ou quem sabe ainda, como diz Seu Zé numa dessas cantigas da época, seu nome tenha sido rifado das cenas posteriores dessa “Nova-Bossa-Velha-&-Velha-Bossa-Nova” por ser “baiano e estrangeiro”. Caetano conta na sua “Verdade Tropical” ter sido ele que falou a tal frase a um jornalista, em 1967, logo depois Tom Zé musicou-a. A música em questão é “2001”, composta em parceria com Rita Lee. Em entrevista à Revista Brasileira, mais de quatro décadas depois, Seu Zé revela as idiossincrasias com as estrelas centrais da tropicália: “olha, eu vou dizer uma coisa, acho que não tinha nenhuma afinidade. Quando nós nos juntamos e conhecemos as músicas uns dos outros, eles decidiram que eu ia ficar junto deles... a partir do momento que comecei a cantar com eles, nos shows na Bahia, no Teatro Vila Velha, em meu primeiro, segundo e terceiro discos... a RCA tem uma compilação de compactos do início de carreira do grupo todo (Eu vim da Bahia), e, já ali, você vê que eu faço algo completamente diferente, eles são ‘bossanovistas’.

Este novo espetáculo era assumidamente didático e histórico. Como anuncia o título, a “turma do Vila Velha” buscava não apenas divulgar o sentido e a estética musical da bossa nova, mas também refletir sobre ela. Considerando-se herdeiros diretos de João Gilberto, Caetano e Gil e sua trupe intencionavam, com “Nova-bossa-velha-&-velha-bossa-nova”, se inserir numa perspectiva de renovação da música popular brasileira.

Seja como for, a essa altura já se esboçavam vários e firmes contornos do “futuristóide” núcleo central da iconoclasta tropicália, conforme adverte Caetano Veloso na “Verdade Tropical”: “Nunca foi, em nenhum nível, obscuro para mim que o grupo coeso ao qual eu pertencia era formado por nós quatro, acontecesse o que acontecesse. Eu sentia assim desde o Teatro Vila Velha. Por um lado, Tom Zé, Alcivando Luz, Djalma Correia, Perna Fróes, Piti, Fernando Lona, e, por outro, Alvinho, Duda, Waly, Roberto Pinho, e, depois, Rogério, Agrippino, Guilherme, Torquato e Capinan, eram colegas ou amigos, amados e admirados, às vezes uns mais que outros, mas sem que significassem o que nós quatro significávamos para mim”. Evidentemente que os quatro referidos pelo astuto “leãozinho” são Maria Bethânia, Gal Costa, Gilberto Gil e o próprio Caetano Veloso, “Os Doces Bárbaros”, os “baihunos”, os mais proeminentes membros da “Máfia do dendê”, ou ainda, “Os baianos que gostam de cantar na televisão”, conforme os denominava Paulo Francis.





Motivados pelos primeiros sucessos no Teatro Vila Velha, os “baihunos” e mais uma vez o intruso Tom Zé, rumaram em direção ao “Sudeste Maravilha” e aportaram na “Paulicéia Desvairada”. Sob a direção de Augusto Boal, montaram e estrearam o espetáculo “*Arena Canta Bahia*”. No elenco, além dos já mencionados artistas também contavam com a participação do compositor Piti (que também esteve presente/ausente no “Nós Por Exemplo...” e do violonista carioca Jards Macalé – futuro tropicalista de coxias.

Na contramão das preocupações didáticas e históricas de “*Nós Por exemplo...*”, *Arena Canta Bahia* (por obra e graça do diretor Boal, um adepto das artes engajadas), apresentava um espetáculo recheado por temas que contestavam a opressão do regime militar em voga, como injustiça social, luta pela terra, pobreza, seca e outros de cunho e gosto do maniqueísmo político da época. Neste formato caricatural, *Arena Canta Bahia* estreou no palco do antigo TBC (Teatro Brasileiro de Comédia). Não tardaram em aparecer as primeiras divergências entre o diretor Boal e Caetano Veloso, sobretudo porque não entendia e advogava “que devia haver algo de fundamentalmente errado em se montar um musical sobre a Bahia em que não havia lugar para uma canção de Caymmi”. Na argumentação de Caetano, os esquematismos, tomando a música apenas como um instrumento de ideais políticos, eram algo incrustado na intelectualidade de esquerda. Estes viam no “nacionalismo uma mera reação ao imperialismo norte-americano, pouco ou nada tinha a ver com gostar das coisas do Brasil... Como propor, a partir do nosso jeito próprio, soluções originais para os problemas do homem e do mundo. A solução única já era conhecida e chegara aqui pronta: alcançar o socialismo”. *Arena Canta Bahia*, foi fiasco de crítica e público. Encerrava-se a primeira tentativa da “máfia do dendê” em tomar de assalto o palco da cultura brasileira. Mas não se enganem, pois eles voltariam com maior gula e violência, era apenas uma questão de tempo. Então vamos à balburdia.



“Uma noite em 67”

a explosão da música POPular brasileira

Chega-se então a 1967 (onde tudo começou!). Ano em que inicia o trespasse estético tropicalista de Caetano Veloso e Gilberto Gil, os reis “da brincadeira”, os reis “da confusão”. Com “Alegria, Alegria” e “Domingo no Parque”, eles seguem “caminhando contra o vento/ Sem lenço, sem documento”, girando, girando na roda gigante da cultura brasileira. Acompanhados dos Mutantes e dos argentinos Beat Boys (logo argentinos!), armados com instrumentos eletrificados (pomo de discórdia entre paladinos de protestos “nacionaloides” e a turma do iê-iê-iê), Gil e Caetano tomam de assalto a plataforma de lançamento de signos da radicalidade estético-musical, armada no palco do Teatro Paramount, no III Festival da Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record. Pela primeira vez, público e jurados ouviam os sons dissonantes das guitarras elétricas estremecerem as bases de sustentação da chamada MPB. As notas distorcidas das guitarras elétricas dos Mutantes e dos argentinos Beat Boys ultrapassam os espaços limítrofes e alegorizam e violam os cânones de segurança dos festivais. Nos bastidores, Guilherme Araújo, empresário de ambos, já tramava suas estratégias publicitárias e tudo conspirava com as atividades de marketing para promover seus pupilos.





Naquela noite de 67, algo inusitado e provocador seria apresentado por aquelas canções. De uma forma ou de outra, as estruturas da música brasileira sofreriam os primeiros abalos, decorrentes da tempestade tropical anunciada. Abriam-se as fendas da cultura, da música e da história, todas expostas simultaneamente. Hostilizadas pelo “exército de salvação da identidade nacional” e por peladinos de protesto de plantão, o que estas canções expõem no cenário da MPB é a prática de assimilação das formas de manifestações execradas pela elite intelectual-política-engajada. A mesma elite, agarrada numa visão xenófoba e sociologizante, preconizava o “retorno ao sambão quadrado e aos hinos discursivos folclórico-sinfônicos”, assumindo a condição de eternos defensores do *status quo* do *establishment* cultural, se arvorando enquanto consumidora de uma música popular de cunho supostamente dito de “raiz”. Era a velha-bossa-nova-velha com trajes de protesto.

Jurados e plateia eram compostos por uma maioria que entendia/pensava a arte enquanto mero instrumento de ação política revolucionária e comunista, típico da visão do senhor Chico de Assis. A querela principal era que as intenções dos tropicalistas se revelaram diametralmente opostas às salvaguardas da identidade nacional. Com estas canções, Gil e Caetano objetivavam lançar ácida crítica aos gêneros musicais, estilos do próprio veículo e da pequena burguesia intelectualista e academicista que vivia o mito da arte enquanto instrumento político/revolucionário. Vide a visão dos CPCs da UNE.

Estas canções chegavam para integrar as mais diversas tendências musicais ao aparato cultural brasileiro e iam muito além do velho conflito (que virara assunto nacional) entre velha canção, iê-iê-iê e bossa nova. O suposto movimento tropicalista consistia em expor à mesa cirúrgica as contradições do Brasil. Abrir a barriga do monstro cultural e revirar e virar as tripas do país pelo avesso, do avesso do avesso, expondo o que ainda era cultivado de arcaico, de moralista, de imbecil, de moderno (ou será pós?) embirados em entranhas pestilentas. Tudo isso sem cogitar o que era de valor regional e de valor internacional, de “alienado” e “engajado”, do bom e do mau gosto musical/estético. Os elementos da identidade nacional são atirados num caldeirão de signos demolidores e, em permanente processo de ebulição, são tragados pelos mais novos canibais dos trópicos. Com a marchinha pop “Alegria, Alegria”, abrem-se as cortinas e Caetano apresenta um painel fragmentado de imagens onde se vê um país imerso em paradoxos. Os versos são expostos por meio de uma linguagem caleidoscópica e revelam a nova sensibilidade urbana moderna e o estilhaçamento de uma visão de mundo onde os jovens se debatiam num redemoinho de espetáculos, televisão, propaganda e notícias.

O inesperado estava reservado para a apresentação propriamente dita e o inusitado daquela noite de 67, aconteceu assim que os Beat Boys puseram os pés no palco. Os cabeludos argentinos surpreenderam toda plateia com seus terninhos cor-de-rosa e ostentando baixo e guitarra elétricas de madeira maciça, típica dos roqueiros da época. Não tardaram a surgir as primeiras reações. A turba pró-nacionalismo e anti-imperialista, e por que não, anti-argentinos, logo tratou de desferir as primeiras vaias aos cabeludos *hermanos*. Vale ressaltar: naquela noite, exceto Chico Buarque e sua Roda Viva, todas as outras 11 canções finalistas foram recebidas com vaias pela plateia, com maior ou menor grau.

O clima ferveu pra valer e a reação da plateia chegou ao nível mais intenso na apresentação do cantor e compositor Sérgio Ricardo. Nem bem o apresentador Blota Júnior anunciou que o arranjo de Beto Bom de Bola, oitava classificada, tinha sido modificado para aquela apresentação, o Teatro foi tomado por uma saraivada de vaias. De nada valeu a tentativa do cantor de se fazer ouvir. A temperatura subiu ainda mais quando Sérgio Ricardo, já bastante irritado com tamanha receptividade, tratou de ironizar a turba colérica: “Quando terminar o festival vou mudar o nome da música pra Beto Bom de Vaia”. A ironia do compositor caiu como gasolina atirada nas chamas, e só serviu para despertar ainda mais a intensidade das vaias. Bufando de raiva, sem conseguir cantar, Sérgio parou a música, foi até à beira do palco e desabafou toda ira aos berros: “Vocês ganharam! Vocês Ganharam! Isso é o Brasil subdesenvolvido! Vocês são uns animais!”. Fora de controle, espatifou o violão sobre um banquinho e arremessou o que sobrou sobre a plateia. Sérgio Ricardo fora desclassificado pelo todo poderoso da TV Record, Paulinho

Machado de Carvalho: “Eu não poderei compreender, como profissional, uma atitude de um profissional como Sérgio Ricardo. Tenho a impressão que ele perdeu

completamente, vamos dizer, as estribeiras. E a nós, como diretor da TV Record, não restava outra alternativa, a não ser desqualificá-lo. A nossa atitude só poderia ser uma. Nós aguentamos de cabeça baixa... com humildade as vaias do público. E esse mesmo público não poderia ser desrespeitado de forma nenhuma por um dos participantes do festival”.²

Vaias à parte, Caetano não deixaria por menos e adentrou o palco de maneira inusitada para os padrões estéticos do festival. Este se apresentou metido num terno xadrez marrom e uma camisa de gola rulê laranja-vivo, tudo bem ao sabor da estética do mau-gosto, do cafonismo tropicalista. Pode-se argumentar: aí já estava posta a primeira homenagem ao estilo cafona do Velho Guerreiro, de quem Caetano tomara de empréstimo o bordão “*Alegria, Alegria*”, dando o título da canção. O inusitado de tudo isso é o título da música não aparecer no corpo da canção, que entraria para o umbral da história como “Sem lenço, sem documento”. A reação mais conservadora ficou por parte do apresentador Flávio Cavalcante. Em seu programa, dizia serem os versos “Lenço Sem Documento” uma velada e descarada apologia ao uso do LSD, o ácido lisérgico, tão em moda entre a juventude dos anos 60. Num arroubo de moralismo, típico do apresentador, o mesmo ainda espatifou o compacto de “*Alegria Alegria*” ao vivo, durante seu programa de televisão chamado: “*Um instante, maestro*”.

² Para maiores detalhes ver o documentário: “Uma noite em 67”, direção de Renato Terra e Ricardo Calil.



Valendo-se da montagem cinematográfica de estilo “letra-câmara-na-mão”, Caetano faz uso de citações díspares e desordenadas. A maioria dos versos se revela aparentemente deslocados da compreensão imediata dos ouvintes, resultando numa colagem, numa bricolagem, numa colcha de retalhos, de referências sem associações instantâneas: “espaçonaves”, “guerrilhas”, “bombas”, “pernas”, “dentes”, “bandeiras”, “caras de presidentes”, “crimes”, “beijos”, “Claudia Cardinale”, “Brigitte Bardot” e “Coca-cola”, pois “O Sol nas bancas de revista/ Me enche de alegria e preguiça/ Quem lê tanta notícia?”, numa clara referência ao recém-fundado Jornal esquerdista *O Sol*. O que vem à tona nesta canção é um mundo desabrochando encharcado de informação imediata, de “tantas notícias” constituídas num mosaico comunicativo, bem ao sabor do que dizia o poeta concretista Décio Pignatari: o mundo do “produssumo”, unindo numa só palavra: “produção e consumo”.



Perante um público habituado e ávido por vibrar com informações de misérias, injustiças sociais e violências praticadas pelos truculentos militares no poder, a interpretação de Caetano e o ritmo de marchinha pop empregado pelos Beat Boys marcavam o tom de ambiguidade aos ouvidos da plateia, num misto de distração e estranhamento. Caetano expõe declarações iniciais de um processo de desconstrução, onde é submetida toda uma fase heroica da cultura brasileira: a tradição musical, o nacionalismo populista e toda a ideologia do desenvolvimento escorrem pelo ralo da Tropicália. As ambiguidades de *Alegria, Alegria*, revelam e trazem à tona o imprevisto da realidade urbana envolvida diretamente no cotidiano da comunicação moderna, de massa, no Brasil e no mundo, múltipla e fragmentada “por entre fatos e nomes/ Os olhos cheios de cores/ O peito cheio de amores/ Vãos”. É neste mundo, onde transborda um emaranhado de informações, de fatos, cores e amores, que se encontra a juventude “Sem lenço sem documento/.../ Sem livros e sem fuzil/ Sem fome sem telefone/ no coração do Brasil”. Segundo o filósofo Jean Baudrillard, ali brotava o surgimento das sociedades de massas anunciando o “fim do social”. Não da massa de manobra política, como desejavam os paladinos de protesto, mas de uma massa “esponjosa”, que não se reconhece mais como o “espelho do social”. Uma massa ávida pelo desejo de consumo, onde o “sentido não seria mais a linha de força ideal de nossas sociedades”.



A suposta despreocupação política da canção é exposta nos versos “sem livros e sem fuzil no coração do Brasil”. “Sem livros” significa dizer não ao maniqueísmo político da caótica e calcificada intelectualidade universitária; “Sem fuzil”, endereça-se aos milicos truculentos implantados no coração do Brasil, os urubus passeando pelos jardins entre os girassóis.

Segundo Pedro Alexandre Sanches, no verso “sem livros e sem fuzil”, Caetano “modela a medula do teor político do projeto que se instala”. Ou seja, esta geração, prestes a “tomar o poder cultural”, supostamente se colocava “à parte tanto da intelectualidade estabelecida (os “livros”) como do foco truculento que controla o país (o “fuzil”), num ponto equidistante entre ambos... a negação além de negação, é o viscoso pretexto para escapular ao tempo espinhoso”.

Chega-se ao terreno movediço da canção, o amor. Neste universo de “peito cheio de amores vãos”, o desencanto se alastra, adquire força e o personagem desapaixonado pára para tomar “uma coca-cola”, enquanto a moça “pensa em casamento” e a canção lhe consola. Nestes versos, personagem e autor se confundem, tornam-se uma só *persona*, o desejo de ambos é a fama, seguem vivendo “sem nada no bolso ou nas mãos”, cujo sonho é “cantar na televisão”.



Com *Alegria, Alegria*, as intenções dos tropicalistas consistiam em ocupar a televisão. De posse deste veículo de comunicação de massa, tramavam lançar suas declarações e encenações bombásticas, de um projeto político-estético, fazendo poeira de toda uma heroica fase, erguendo outra não menos heroica. No final da apresentação de *Alegria, Alegria*, têm-se um Caetano de braços abertos desafiando a música, a cultura e a história do Brasil. O refrão da canção não deixa dúvidas sobre as intenções de Caetano, num misto de afirmação e pergunta, mal escondendo os propósitos: “*Eu vou/ Por que não? Por que Não?... Eu quero é cantar na televisão*”.

Noutro *front* do combate, entrincheirado no “*Domingo no Parque*”, encontrava-se Gilberto Gil. Este não deixaria por menos e reforçaria as rajadas tropicalistas num esforço para dinamitar as estruturas, não só dos festivais propriamente ditos, mas de todo o empolarado culto de tradições embalsamadas, sobrevivendo nas vísceras pestilentas da cultura brasileira. “*Domingo no Parque*” chama atenção pelo impacto do arranjo. Realizado em parceria com o maestro Rogério Duprat, com acompanhamento dos Mutantes, a música é uma cornucópia instrumental resultante da fusão de ritmos, um verdadeiro *assemblage* de fragmentos sonoros: som regional de berimbau, instrumentos clássicos, instrumentos elétricos, acompanhamento de coral, ruídos de parque de diversão e, claro, gritos esganiçados. O procedimento de construção dos arranjos com closes e fusões está sincronizado como vozes/acordes, em vertiginosos movimentos giratórios: “ôi na roda gigante- ôi girando/ Ôi na roda gigante – ôi girando”.

Gil apostava na complexidade sonora do arranjo, mais do que na letra da canção. Segundo Rogério Duprat: “Gil estava muito preocupado, porque estava querendo ter a nova idéia do que fazer. Ele não queria mais entrar num esqueminha ‘Fino da bossa’. Estava torturado, realmente torturado. Quando acertamos e decidimos tudo (eu havia apresentado a eles os Mutantes), não pensamos que o pessoal se sentiria tão violentado... O pessoal começava: ‘Mas como, botar guitarra em festival de música popular brasileira?’”.



Isso soava como sacrilégio às caquéticas tradições sustentadas por um banquinho e um violão e os brados de protestos. Ao contrário da fragmentação imposta por Caetano, Gil apresenta uma canção cuja narrativa cinematográfica e linear é reinvestida de uma historieta marcada por começo, meio e fim. O fio condutor é traçado por um suposto triângulo amoroso envolvendo um José feirante, “o rei da brincadeira”, um João operário da construção, “o rei da confusão” e Juliana, a moça desejada por ambos, o pomo da discórdia e da tragédia. “Domingo no Parque” se apresenta em lances narrativos, onde os versos vão sendo investidos de acordo com os movimentos rítmicos e rotativos da canção: “O sorvete e a rosa – é José/ A rosa e o sorvete – é José/ Ói dançando no peito – é José/ Do José brincalhão – é José/ O sorvete e a rosa – é José/ A rosa e o sorvete – é José”. O jogo das palavras parece querer ludibriar o ouvinte. A aparente linearidade romanesca, de tez marxista, nos conduz para o ponto de convergência da canção: “o rei da brincadeira – é José/ o rei da confusão – é João/ um trabalhava na feira – é José/ outro na construção – é João”. O roteiro se encaminha para o desfecho de uma tragédia amorosa, um crime passionai aparentemente anunciado. José “no fim de semana/ Guardou a barraca e sumiu... foi fazer... um passeio no parque/ Lá perto da boca do rio”. O ritmo acelera e os arranjos acompanham a letra, que simula o cenário do crime, do José feirante avistando Juliana, a moça que ama, na “roda com João” seu amigo da construção. A narrativa sugere a possibilidade de José, com “uma rosa e um sorvete na mão”, talvez, tivesse a intenção de se declarar para a amada Juliana, “seu sonho uma ilusão”. Mas os tempos eram de desamor! O poema musical embaralha a percepção do ouvinte, na medida em que Gil deixa suspenso no ar poder se tratar de um amor platônico. Ao confirmar esta hipótese, a loucura já ocupa espaço neste trágico cenário. Se amor platônico ou loucura repentina de José, o fato é que este encontro se tornou uma obsessão vingativa

do feirante, e ao avistar “Juliana e o amigo João”, girando na roda e na “mente de José brincalhão”, estraçalhou seu coração: “Juliana girando – ôi girando/ Ôi na roda gigante – ôi girando/ Ôi na roda gigante – ôi girando/ O amigo João – João”. O close cinematográfico e a transmutação poética acontecem com os versos, “O espinho da rosa feriu o Zé/ e o sorvete gelou seu coração”; na vertigem giratória da roda gigante e da mente de José: “O sorvete é morango – é vermelho/ Ôi girando e a rosa – é vermelha/ Ôi girando – olha faca/ Olha o sangue na mão – é José/ Juliana no chão – é José/ Outro corpo caído – é José/ Seu amigo João – é José”. Os crimes de José são pontuados pela desaceleração do arranjo musical, cujos versos derradeiros são marcados pelo ritmo quase de lamento, quase fúnebre e choroso com que Gil pontua este momento da canção: “Amanhã não tem feira – é José/ Não tem mais construção – é João/ Não tem mais brincadeira – é José/ Não tem mais confusão – é João”. Tem-se quase uma pausa e o ouvinte é mais uma vez apanhado de surpresa pela aceleração vertiginosa e frenética de um conjunto de sons, ruídos e gritos pontuados pelas vozes dos interpretes. Gil também termina a apresentação com os braços abertos, ostentando numa das mãos o violão. Ele e Os Mutantes também se valeram das roupas estranhas para os padrões estéticos do festival. Mais do que simples fantasias, as roupas faziam parte de um projeto de violação dos cânones estéticos dos festivais. Gil exibiu-se metido num terno cinza, cafona, típico da jovem guarda, enquanto os Mutantes (Arnaldo e Sérgio) estão metidos numa capa preta e (Rita) com roupas cobertas de plásticos. Estavam abertas e expostas as primeiras crateras da cultura, provocadas pelo denominado tropicalismo musical.





“*Domingo no Parque*” e “*Alegria, Alegria*”, terminariam o Festival classificadas em segundo e quarto lugar, respectivamente. Bem mais ao sabor dos padrões e sistemas dos festivais, as classificadas em primeiro e terceiro lugar foram “*Ponteio*”, de Edu Lobo e Capinam (interpretada por Edu Lobo e Marília Medaglia) e “*Roda Viva*”, de Chico Buarque, interpretada pelo próprio e o grupo MPB4. Mas é Seu Augusto de Campos quem nos alerta que *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque*, representam duas faces complementares de uma mesma atitude, “de um mesmo movimento no sentido de livrar a música nacional do ‘sistema fechado’ de preconceitos supostamente ‘nacionalistas’, mas na verdade apenas solipsistas e isolacionistas”. Para o poeta concretista, Gil e Caetano oferecem aos ditames da música brasileira “como nos tempos áureos da bossa-nova, condições de liberdade para a pesquisa e a experimentação, essenciais, mesmo nas manifestações artísticas de largo consumo, como é a música popular, para evitar a estagnação”.



Desvencilhando-se das pechas preconceituosas e nacionalistas carregadas pelos artistas ditos engajados, os tropicalistas trataram de incorporar nas produções uma visão estética dos aspectos mercadológicos, cuja canção tornou-se (ou se tornaria na sociedade de massa) objeto de consumo. Os aspectos mercadológicos do tropicalismo eram associados como uma maneira particular de se relacionar com a nascente indústria fonográfica de massa e tanto o caráter estético como o mercadológico estão dispostos no mesmo plano, fazendo parte do processo de dessacralização da cultura. Forjam-se estratégias capazes de romper com o sistema de produção de arte no Brasil, da arte enquanto instrumento político, em um movimento de distanciamento-aproximação do objeto-mercadoria. Os tropicalistas musicais assumiriam a condição e a responsabilidade de promover uma violenta implosão/explosão das estruturas da música popular brasileira, sustentada nos alicerces da tradição e nas engrenagens do nacionalismo tacanho vigilante das canções de protesto.

No Reino da Tropicália



cinema, teatro, artes plásticas, música,
a gula antropofágica.

*Precisamos de uma ética ou de uma fé, o que faz
rir os idiotas não é a necessidade de crer em outra
coisa, mas uma necessidade de crer neste mundo
aqui, do qual os idiotas fazem parte.*

Gilles Deleuze



TERRA EM TRANSE

o Tresvairamento Glauberiano



*não conseguiu firmar o nobre pacto
entre o 'cosmo sangrento e a alma pura*
.....
*gladiador defunto, mas intacto
(tanta violência, mas tanta ternura)*
Mario Faustino



As mesmas inquietações manifestadas na música se faziam sentir noutras esquinas da cultura e das artes de um modo geral. No cinema, Glauber Rocha, com “uma idéia na cabeça e uma câmera na mão”, lançava o épico “*Terra em Transe*”. Por meio da agonia delirante que antecede a morte do poeta Paulo Martins (Jardel Filho), o filme passa e repassa a limpo, numa narrativa não linear e alegórica, toda a história republicana da política brasileira. Crítica desconcertante envolvendo conquistadores europeus, primeira missa, índios, traições, ditadores latino-americanos, meios de comunicação, padres, a esquerda festiva, o povo maltrapilho, o populismo deslavado, a alegórica carnavalização, poetas e políticos num transe atordado, e, claro, os intermináveis conchavos de todos os tipos e espécies, típicos da política nacional.

Terra em Transe, desvenda e oferece de bandeja ao público o derradeiro grau de decadência de nossas mazelas políticas-sociais-culturais. Restos dos cacos identitários da nação putrefata são varridos nos ventos soprados pelo transe da *terra brasilis*. Por entre um emaranhado de citações fragmentadas, conjugadas entre as forças políticas e os compromissos sociais, entre a devassidão sexual, o amor carnal e o amor romântico, entre a religiosidade delirante e a animalidade intempestiva, Glauber edita e reedita as imagens em movimentação vertiginosa de uma “Terra em transe” que alcançou o derradeiro grau de uma civilização doentia e cancerosa. É o que se ouve da voz em *off* e cansada de Paulo Martins: “Esse povo alquebrado cujo sangue sem vigor... esse povo precisa da morte mais do que se possa supor. O sangue que estimula no irmão a dor, o sentimento do que nada gera o amor, a morte como fé, não como temor”.

A película expelle odores por todos os poros, sentidos nas distâncias de ontem e no já de hoje. A diferença ou a novidade são notadas pela força da nova linguagem estética recém inaugurada. Glauber experimenta e inova algo de uma maneira nunca antes vista nas telas dos cinemas brasileiros: sobretudo por conta da tamanha e radical experimentação no terreno da produção cinematográfica nacional, quiçá mundial. Experimentava-se uma nova linguagem estética que não só questionava o submundo da política nacional e latino-americana, como expunha as contradições existentes nas entranhas de um país “Eldorado”. As imagens se esfacelam na pulverização de pontos de vista e de foco do espectador. As personagens não representam, sendo elas mesmas a nossa deformação congênita. Enredo e roteiro de *Transe da terra* se revelam nas imagens que retratam como a humanidade e/ou o humanismo foi envolto num redemoinho devorador de representações, de modo que a imagem sofreu tamanha descrença no poder metanarrativo da linguagem cinematográfica e das artes de forma geral. Para Ivana Bentes, “Glauber arranca, como Nietzsche, a crença da fé e a restitui ao pensamento. Faz da crença um método de conhecimento, num dos mais belos movimentos do seu cinema... Há um grande medo e desconfiança na atualidade em relação aos que crêem, seja lá no que for”.³

Glauber abusa da estilização imagética e da pulverização de pontos de vista, provocando uma vertigem estética, nunca antes presenciada nas salas dos cinemas brasileiros. Ao invés do realismo de tez marxista/maniqueísta existente em “*Deus e o Diabo*”, “*Terra em Transe*” é pura metáfora, alegoria, pastiche, simulacro, delírios, criação de imagens e não reprodução de uma realidade oferecida aos olhos do cineasta ou da câmera. Se nas produções anteriores (“*Barra Vento*” e “*Deus e o Diabo*”) Glauber tramava digressões didáticas, populistas,

³ Ivana Bentes, 1997. p. 31.

progressistas, militância ortodoxa alicerçada numa base política marxista, em *Terra em Transe*, todas estas percepções serão lançadas ao nível da consciência da complexidade, no niilismo desenfreado



que se esfumaça no buraco negro do decadentismo cultural. Até então “nunca se vira em objeto de arte brasileiro de grande porte tamanha fragmentação narrativa, tamanha descentralização de ponto de vista e de foco narrativo, tamanha descrença niilista no poder metanarrativo, tamanho deslocamento de passado, presente e futuro em presente contínuo e perpétuo, tamanha esquizofrenia”.

As imagens de *Terra em Transe* apontam para a superação da ingenuidade, para reflexão da perda de ilusão e para autocritica do fracasso político, culminando no golpe dentro do golpe, com a promulgação do Ato Institucional nº 5. Glauber balbucia a própria desilusão na agonia de Paulo Martins: “Não é mais possível esta festa de medalhas, este feliz aparato de glórias, esta esperança dourada nos planaltos, não é mais possível esta marcha de bandeiras com guerra e Cristo na mesma posição. Ah, assim não é mais possível, a ingenuidade da fé, a impotência da fé”. Na nova ordem cultural, a linguagem é confundida na própria dimensão simbólica. Seu aparato discursivo já não consegue circunscrever a realidade num sentido. Numa forma de troca recíproca, a resistência brota do seio da própria linguagem, na medida em que ela nunca significa o que ela quer dizer, sempre significa outra coisa. E *Terra em Transe* era essa outra coisa, inaugurando a nova linguagem cinematográfica brasileira, onde todos os “brasis” convivem na vertigem dos (des) significados simultâneos do presente, passado e futuro, típico da descrença no poder da metanarrativa.

Em depoimento (1971), Glauber assumiria a própria descrença nos valores ortodoxos de suas ideologias “quando o sonho revolucionário coloca a coroa na cabeça do proletariado idealizado, o povo canta. Eu perdi a fé. Que terrível enfermidade, e eu quero dizer com esta cena: a criação artística pode articular a história segundo sua ideologia, mas eu não tenho mais nenhuma fé nos valores ortodoxos da minha própria ideologia. A ideologia não me interessa como escapatória ou certificado de boa consciência. Minha ideologia é um movimento contínuo na direção do desconhecido, o qual não exclui minha luta contra o imperialismo, o fascismo e outras deformações políticas”. E deformações políticas não faltam na política brasileira.

As possibilidades de associações entre personagens da “ficção” e personagens da “realidade” se multiplicam. Em 1977, Glauber revela que *Terra em Transe* foi um filme inspirado nas vidas de Carlos Lacerda e Miguel Arraes: “fiz o filme *Terra em Transe* inspirado nas vidas de Carlos Lacerda e Miguel Arraes, representantes da direita e da esquerda na época de João Goulart”. O depoimento é esclarecedor, porém escapista. Na passarela de *Terra em Transe* desfila toda a fauna da política brasileira de ontem e de hoje. Glauber tenta pulverizar a importância dos personagens centrais do filme, que em associação direta, nos remetem aos da história contemporânea brasileira. Ao invés de Lacerda e Arraes, como anuncia Glauber, a associação entre Diaz e Paulo pode ser comparada às figuras centrais da moderna república de bananas, desde Getúlio Vargas ao aprendiz político João Goulart, chegando à fantasmagoria pós-moderna do populismo deslavado de Lula, e despencando na mais sinistra corrupção orquestrada nas vísceras do governo de Dilma.

Quanto a Jango, a comparação é corroborada pela definição do próprio Glauber: “Filho político de Getúlio, herdeiro do império da Revolução de 30, espécie de príncipe gaúcho coroado pelo grande caudilho”. As representações vão mais além e Diaz é simulacro inequívoco de Getúlio. No período da ditadura do Estado Novo, Vargas se arvorava o “Pai da Pátria”, elemento suficiente para aproximá-lo de Diaz nas feições fascistas. Getúlio nutria um senso elástico capaz de se enroscar diretamente na figura de Vieira, quando este dita a carta de renúncia ao governo de Alecrim. O gesto é pura simulação da carta-testamento escrita e deixada por Vargas, momentos antes de meter uma bala no peito e “deixar a vida para entrar na história”.

As semelhanças entre Vieira e Getúlio são abundantes e ambos se aproximam definitivamente no instante da campanha eleitoral. Tal como o grande caudilho, Vieira ouve trabalhadores na periferia de Alecrim, manda assessores tomarem nota de tudo e, num ato de extremo populismo, carrega uma criancinha no colo. Gesto entendido e eternizado como típico da política populista de Getúlio. Na pulverização das imagens e dos pontos de vista e foco de *Terra em Transe*, Vieira também pode ser associado a Jango, sobretudo pela impotência em resistir ao golpe civil-militar.

No campo periférico das interpretações do submundo da política brasileira, os ventos de *Terra em Transe* se fazem sentir à distância e as relações também são abundantes. Vieira e Paulo reproduzem e simulam, por exemplo, a relação entre José Sarney e Bandeira Tribuzi. Tal como Paulo, Tribuzi, poeta e jornalista de orientação comunista, empresta a pena ao recém-eleito governador do Maranhão, encabeçando o brado eufemístico de Sarney: “é a poesia no poder”. Nas imagens do Maranhão (numa associação direta a *Terra em Transe*), outras comparações se fazem possíveis. A relação entre Diaz e Paulo, na juventude do segundo, é bem próxima da relação entre Sarney e Vitorino Freire, na juventude do primeiro. Eleito Senador pelo Maranhão, Vitorino se tornaria o grande chefe da aldeia política.



Jardel Filho
Paula Autran
José Lewgoy

TERRA EM TRANSE

um filme de Glauber Rocha
Mapa/Difilm

Glauber Rocha
Paulo Gracindo
Daura Leão

ESTE MATERIAL
DE PROPAGANDA
JÁ FOI CENSURADO
E APROVADO
S. C. D. I.



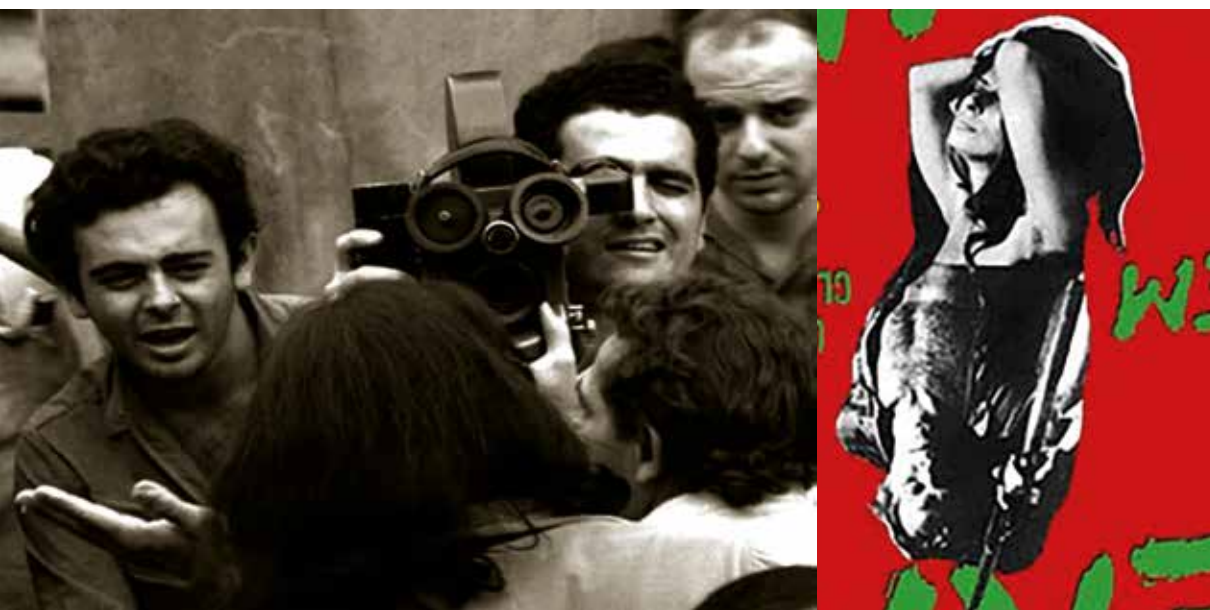
Ao contrário de Paulo Martins, Sarney não pestanejou e sem titubear aceitou a indicação para Deputado Federal sugerida pelo padrinho. Sarney é Paulo Martins bem sucedido na Arena política. Ressuscitando Paulo pelo avesso, Sarney chega à Presidência da República e num salto de canguru, se consagra nas hostes da literatura, quando passa a ocupar a cadeira nº 38 na Academia Brasileira de Letras, num simulacro de poeta com o astuto político arrolados numa só *persona*. Outra possibilidade se torna possível ao colarmos as imagens de Sarney à do grande ditado Diaz. Ambos demonstram um senso elástico de oportunismo político. Diaz apoiou todos os golpes sucedidos no imaginário país de Eldorado. Sarney sempre projetou a carreira política e intelectual de acordo com os próprios interesses, aproveitando-se do golpe civil-militar e da ditadura imposta no país para tomar as rédeas do poder no Maranhão e se perpetuar no pútrido intestino do poder nacional por mais de 50 anos. Diaz/Sarney mantiveram-se aliados com todos os “Honoráveis bandidos” (título significativo do livro de Palmério Dória) no intuito de sustentar o poder nas mãos, passando pelos Ditadores, chegando a Lula e agora, Dilma.

As feições populistas e progressistas de Sarney, anunciando o progresso no “Novo Maranhão”, também o aproximam de Vieira, anunciando o desenvolvimento na província de Alecrim. A violência e a criminalidade são outros pontos que ligam estas teias cinematográficas. Eleito governador, Vieira manda expulsar camponeses das terras ocupadas e nada faz para impedir a matança dos posseiros, conforme o diálogo com um camponês: “É que nossas família chegou nessas terra, já têm mais de vinte ano. E a gente cultivou as terra, plantou nela e as mulher da gente pariu nessa terra. Agora, a gente num pode deixar as terra, só porque apareceu uns dono, vindo não sei da onde, trazendo uns papel do cartório e dizendo que as terra é dele... a gente confia no senhor. Mas, mas, se a justiça decidir que a gente deve deixar as terra, a gente morre mas num deixa não... a gente tem que gritar... gritar com o que sobrar da gente, com os osso, com

tudo”. No transe maranhense, as imagens são inequívocas. No decorrer do mandato de Sarney (1966-1969), sobretudo após promulgação da lei de terras, também conhecida por “Lei Sarney”, o Maranhão se tornaria o mais conhecido paraíso das fraudes em cartórios e as terras do Estado foram entregues aos aventureiros a preços de bananas (empresários e grileiros), sob o beneplácito da justiça e o argumento do desenvolvimento do Maranhão.

Ao longo de cinco décadas vigorou a dominação do Império Sarney no Maranhão, com assassinatos de camponeses e índios. Passado tanto tempo, o filme continua servindo de cartaz. Definitivamente Vieira se aproxima de Sarney, na trajetória e ascensão de líder populista ao poder: “encontro de um líder com o povo”. Em palanque improvisado, rodeado por repórteres e assessores e todo tipo de puxa saco, Vieira discursa para o povo. Ao som de fanfarra, ouvem-se algumas frases da fala aloprada: “*Nosso trabalho é pacífico... As eleições são livres... Os legítimos representantes do povo!... Do Povo!... Do povo!*”. No discurso de posse, filmado por Glauber no *Maranhão 66*, Sarney engabelava o povo: “*O direito de governar o Maranhão! Direito que me foi dado pelo Povo!*” Se ainda sobra alguma dúvida entre as semelhanças de Sarney e Vieira, o Maranhão e Alecrim, a metamorfose ocorre por meio da justaposição das imagens. Em *Terra em Transe*, Glauber cola fragmentos de imagens extraídos do documentário *Maranhão 66*... Aí Vieira é Sarney e Sarney é Vieira, num duplo negativo bem sucedido. As imagens mostram uma multidão ensandecida, em transe, cercando e conduzindo o carro do governador eleito de Alecrim/Maranhão rumo ao picadeiro onde discursaria. Em vista panorâmica vê-se o povo aos gritos, ostentando faixas de saudações em comemoração à vitória de ambos. E o que dizer do bigode de José Lewgoy? O de Sarney lhe rendera a alcunha de “Zé Bigode”.

Ninguém escapa aos movimentos vertiginosos e duplicados de *Terra em Transe*. Caoticamente ninguém é poupado, nem mesmo o autor. O golpe consumado por Porfírio Diaz é o retrato fidedigno da política brasileira após 64. Seu discurso é reedição debochada de Glauber, em referência aos discursos dos militares no poder: “A minha bandeira é o trabalho! O meu destino é a felicidade! O meu princípio é a pureza de caráter! A pátria é intocável! A família sagrada! A minha esperança é um sol que brilha mais”. Na passarela corrosiva de *Terra em Transe* também passeiam os presidentes que antecederam ao golpe civil-militar: Juscelino Kubistchek e Jânio Quadros. As imagens se escondem ou se revelam através de Vieira, que é a personificação do intempestivo ato de renúncia de Quadros. Quanto ao pé de valsa mineiro, de estrambótico apelido JK, o desenvolvimentismo desenfreado serviu de ponto de ligação ao de Vieira. Em vista panorâmica da província de Alecrim, Glauber insinua a construção de Brasília em meio ao atávico sertão, incrustado no centro do Brasil. O discurso progressista, o desenvolvimentismo econômico e a postura populista de Vieira são os atributos políticos personificados na figura de Juscelino. Aspirantes políticos também são capturados pela teia narrativa de *Transe da terra*. Vieira reflete as imagens de Leonel Brizola, sobretudo na versão urbana de gaudério, identificado pelo tom caudilhesco e populista herdado de Getúlio.



A descentralização de pontos de vista veio bater no terreno das empresas de comunicação de massa. Julio Fuentes evoca as imagens dos grandes magnatas da comunicação brasileira (“Eu quero desenvolver esse país, protejo as artes, faço obras de caridade, coisas úteis”). Fuentes se diz o homem mais rico de Eldorado e esta afirmação nos remete diretamente ao todo poderoso Assis Chateaubriand, O Chatô, dono do império dos Diários Associados de jornais, rádios, TVs, revistas, do Museu de Arte de São Paulo. Reduplicando as imagens de Fuentes, o mesmo pode ser relacionado ao alpinista das comunicações Roberto Marinho, dono da então emergente e depois toda poderosa Rede Globo. A aliança Fuentes/Explint está diretamente relacionada ao escândalo Rede Globo/Time-Life em 1965 – quando a multinacional norte-americana injetou milhões de dólares que ajudaram na construção do império de Roberto Marinho e na derrocada do velho “Chatô” e seu império de comunicação. *Terra em Transe* é cornucópia de imagens corrosivas. A poeira ácida chega ao púlpito da Igreja Católica que não escapa aos bombardeios. A representação elástica de Padre Gil (Jofre Soares), não deixa dúvidas quanto à posição desta instituição, sempre interessada em manter os privilégios em apoio declarado aos mandos e desmandos dos poderosos, desde a colonização: “Não fossem os padres, o que seria das Américas? O que seria dos Incas, dos Astecas, dos Maias? O que seria dos Aimorés, dos Tamoios, dos Tupis e dos Xavantes? O que seria da fé?”



A munição é interminável e sempre haverá uma bala na agulha. A jovem e velha intelectualidade da época é atingida em cheio. Esta é representada pelos personagens de Álvaro (Hugo Carvana) e Aldo (Francisco Milani). Álvaro é personificação da juventude ávida por reformas políticas. Diante da iminente derrota, Álvaro não resiste e opta pelo suicídio, cuja morte preconiza a morte violenta de jovens intelectuais/militantes de esquerda, que se tornaria rotineira no Brasil após o AI-5, quase todas declaradas e anunciadas pelos militares como “suicídio”. Por fim, os estilhaços chegam ao rés do chão. A classe operária e o povo maltrapilho são atingidos com um só tiro. Neste momento, Glauber orienta, desorienta e reorienta simultaneamente a visão do espectador e a história política do país. Não existem formas prontas e nem fins políticos. Jerônimo (José Marinho), o líder sindical, é representação ilustrada do sindicalismo corporativo, tez alienada, pelegos, herdeiros de Getúlio. Ao criticar a visão operística dos sindicatos operários, Glauber guia o olhar do espectador, no intuito de mostrar como estes sempre se mantiveram atrelados às amarras do poder, cujo propósito consiste em viciar as lideranças e suas representatividades. Incentivado por Sara, Jerônimo arvora-se a falar em nome do povo: *“Eu sou um homem pobre, um operário. Sou presidente do meu sindicato, estou na luta das classes. Acho que está tudo errado e eu não sei mesmo o que fazer. O país está numa grande crise e o melhor é aguardar as ordens do presidente...”*.

Jerônimo é violentamente silenciado por Paulo, que lhe tapa a boca e brada para a câmera, no mais virulento estilo glauberiano: “Estão vendo o que é o povo!? Um imbecil! Um analfabeto! Um despolitizado! Já pensaram Jerônimo no poder!?”. O líquido corrosivo respinga na couraça da militância operária, querendo conscientizar o povo. Glauber ironiza não só os líderes sindicalistas, mas, sobretudo, a verve marxista ortodoxa travestida de uma visão operística do povo.



FINALMENTE PARA O PÚBLICO O FILME MAIS DISCUTIDO DO ANO!

MAPA/DIFILM

APRESENTAM

TERRA EM TRANSE

O JOGO
POLÍTICO SEM
CARTAS MARCADAS!



um filme de
GLAUBER ROCHA

• JARDEL FILHO • PAULO AUTRAN • JOSÉ LEWGOY
• GLAUCE ROCHA • PAULO GRACINDO • DANUZA LEÃO



CONSAGRADO MUNDIALMENTE EM CANNES:
• PRÊMIO DA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA INTERNACIONAL
• PRÊMIO CINEMA DE ARTE E ENSAIO
• PRÊMIO LUIZ BUÑUEL

PROIBIDO 18 ANOS

AMANHÃ
NO CINE



O silêncio de Jerônimo significa a mordada imposta ao movimento operário pela ditadura militar, mas também pelo sindicalismo tacanho. O legítimo representante do povo, personagem de Flávio Migliaccio, de camisa rasgada e pés descalços, molambento, pede silêncio para multidão e tenta discursar: “Com licença dos doutores. Seu Jerônimo faz a política da gente, mas Seu Jerônimo não é o povo. O povo sou eu que tenho sete filhos e não tenho onde morar”.

A carnavalização chega a galope. Aos gritos de “extremistas”, o personagem representante do povo é agarrado e espancado por um dos seguranças de Vieira (Maurício do Valle). Em cena célebre, o segurança enfia o cano de um revólver goela abaixo do legítimo representante do povo, que é assassinado aos sons de rajadas de tiros de metralhadoras, muito embora, na cena, se tratasse de um revólver. A cena é clara alusão ao silêncio imposto à bala às camadas menos favorecidas de Eldorado/Brasil. O carnavalesco e irônico discurso do Senador (Modesto de Souza) soa em tom de deboche, crítica endereçada aos políticos a serviço dos militares e dos discursos contra a ameaça comunista. (“A fome e o analfabetismo são propaganda extremistas! O comunismo é o vírus que contamina as flores, contamina o ar, contamina o sangue, a água e a moral. Em Eldorado não há fome, nem desemprego, nem miséria, nem violência, nem feiúra. Nós somos um povo belo, forte e viril como nossos índios...”). Com *Terra em Transe*, Glauber não só revolve toda história moderna da república de bananas, como também faz desfilar na passarela Brasil um emaranhado de signos contraditórios e paradoxais. Ao mesmo tempo, inaugura ao longo dos 115 minutos de projeção/angústia de nossas mazelas, uma nova fase da cultura brasileira, onde, transferindo o “presente para o futuro”, encontraremos “apenas um futuro acumulado de maiores tragédias”.

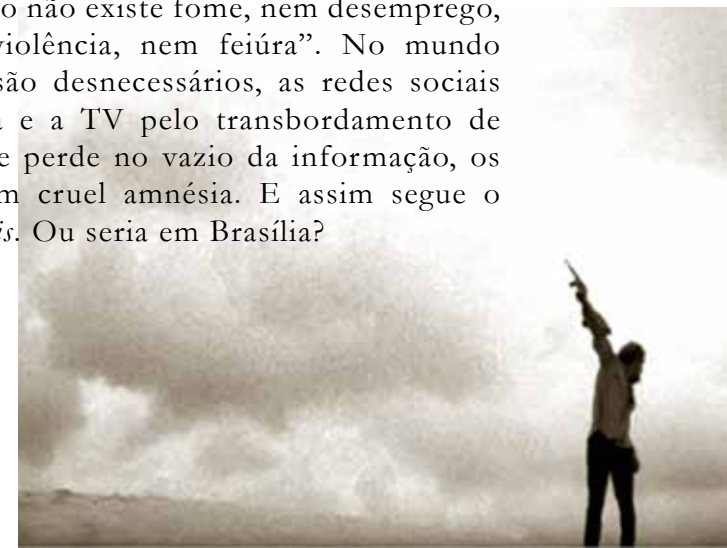


Às tragédias do futuro então! As rajadas levantam a poeira ácida e pulverizam os pontos de vista da política brasileira nos dias posteriores à morte de Glauber. O acúmulo de “maiores tragédias” veio bater no futuro dos anos 2000. Neste viés especulativo das imagens, pode-se dizer que a associação entre Diaz e o dissimulado “caçador de marajá”, Fernando Collor de Mello, é inequívoca: as imagens de Diaz, em carro aberto, ostentando crucifixo e bandeira preta ao ombro, se assemelham ao gesto em “V” que culminou na vitória do fiasco alagoano, em desfile em carro aberto pelas ruas da esplanada do poder, na posse. Atolado em um mar de corrupção, Collor fora destituído do poder em meio à festança dos “caras pintadas” dando vivas à democracia.

Em meio à aloprada sucessão de presidentes onde vivia o país durante a abertura democrática, Fernando Henrique Cardoso é a encarnação de Paulo Martins bem sucedido. Sociólogo e intelectual de tendência centro-esquerda. FHC, na primeira candidatura, clama no discurso endereçado à elite e à intelectualidade brasileira de classe média, que a derrota para Lula se revelaria numa “*Terra em transe*”. FHC ressuscita Paulo Martins pelo avesso, se revelando um astuto articulador, demonstrando ser um grande estrategista ao estabelecer alianças, promover conchavos, implementar políticas liberais direitistas, alimentar o cinismo político e acobertar corrupções. A multiplicidade de pontos de vista da política brasileira se coaduna às feições populistas e paternalistas contida em *Terra em transe* e são reeditadas em simulacro desenfreado na campanha onde Lula é eleito ao poder. Lula aglutina todos os personagens numa simultaneidade vertiginosa, própria do caos atual disfarçado pelo engodo de um suposto processo de desenvolvimento econômico e social. As atitudes populares/populistas de Vieira se afinam com o populismo midiático do “Filho do Brasil”. Tal qual Vieira, Lula assume a paternidade dos órfãos maltrapilhos, sustentados pela bolsa família: “Melhores dias para os pobres e vida nova para todos, minha gente!”.

Se Jerônimo teve a boca tapada por Paulo Martins, no transe da realidade política brasileira, inversamente Lula é a concretização do operário/sindicalista bem-sucedido dos tempos pós-modernos: “*Estão vendo o que é o povo! Um imbecil! Um analfabeto! Um despolitizado! Já pensaram Jerônimo no poder!?*” Nem Paulo, muito menos Glauber, sobreviveriam para apreciar a vitória de Jerônimo Lula da Silva. Evidentemente a eleição de Lula não significou o povo no poder: este em nada se modificou, continua sendo povo: “*Um imbecil! Um analfabeto! Um despolitizado!*”. No Brasil/Eldorado de Lula “não há fome, nem desemprego, nem miséria, nem violência, nem feiura”. Mas o fantasma de Paulo Martins insiste em nos assombrar: “Vejo campos de agonia, velejo mares do não”.

A poeira ácida de *Terra em Transe* veio bater nos dias atuais. A relação entre Vieira e Sara é atualizada e reeditada com Lula e Dilma. Tal como Sara, a Presidenta Dilma fora militante dos movimentos armados da esquerda. Presa, Dilma fora torturada e violentada pela ditadura: “Eu tinha 19 anos, fiquei três anos na cadeia. Eu fui barbaramente torturada... Aguentar tortura é algo difícilíssimo”. A diferença se faz notar na versão atual da *Terra em Transe*, Sara/Dilma é fabricada e preparada midiaticamente para receber a herança do “pai dos pobres”: ela é a “mãe” do PAC (Plano de Apoio à Corrupção), e madrastra da “bolsa família”, bem ao sabor do aloprado Senador (Modesto Souza): “Em Eldorado não existe fome, nem desemprego, nem miséria, nem violência, nem feiúra”. No mundo atual, os ideólogos são desnecessários, as redes sociais substituem o cinema e a TV pelo transbordamento de imagens, a história se perde no vazio da informação, os espectadores padecem cruel amnésia. E assim segue o transe na *Terra Brasilis*. Ou seria em Brasília?



O Rei da Vela

Compondo a corte do reino da Tropicália, a montagem do espetáculo teatral “*O Rei da Vela*”, encenado pelo dionisiaco Teatro Oficina, de José Celso Martinez Corrêa é tão emblemática quanto “*Terra em Transe*”. A peça foi escrita em 1933, pelo poeta modernista de primeira hora Oswald de Andrade, publicada apenas em 1937. Já nesta época, Oswald retratava/refratava as imagens caricaturais da burguesia paulistana e, por extensão, brasileira. Naqueles idos de 1967, o teatro Oficina abria as portas, reinaugurando após ser totalmente consumido por um incêndio muito duvidoso. Segundo Zé Celso, o Oficina andava à procura de um texto para estreiar uma nova linguagem

Esculhambo, logo Existo

teatral de comunicação com o público e revelar outra visão do teatro e da realidade brasileira. Simultaneamente, o Oficina encontraria em Oswald os alimentos necessários para esta nova linguagem. *O Rei da Vela*, enquanto metáfora, serviria ainda para iluminar toda realidade sócio/cultural do país. Não o Brasil do passado, de Oswald, mas os problemas “do aqui-agora”, de uma nação vergada sob as baionetas caladas da ditadura militar e a eterna/atenta vigilância representada pelo teatro engajado. Como se não bastasse, a montagem do espetáculo ainda enfrentaria a persistente violência incentivada por uma “senilidade mental”, típica duma visão

operística existente nas entranhas das ditas artes militantes. Para Zé Celso, “*O rei da vela* (viva o mau gosto da imagem) iluminou um escuro enorme daquilo chamado realidade brasileira, numa síntese quase inimaginável. E ficamos bestificados quando percebemos que o teto desse edifício nos cobria também, era a nossa realidade brasileira que ele ainda iluminava. Sob ele encontramos o Oswald grosso, antropófago cruel, implacável, negro, apresentando tudo a partir de um cogito muito especial: Esculhambo, logo existo”.



Anunciado nos termos expostos pelo cartaz: “você vai amar ou odiar”, com a advertência para os “quadrados, festivos e pudicos”: “*Não venham!*”. A montagem não passaria despercebida, pois o “*Rei da vela*” provoca inquietações no cenário político teatral. O engajamento oswaldiano e seu princípio doutrinário foram subvertidos e valeram enquanto armas para despertar as mais variadas provocações de diversos gêneros e setores. A verve dionisíaca da interpretação emprestada por José Celso abusava e valia-se de vasto repertório de palavrões, gesticulações obscenas, metáforas sexuais. Na medida em que a peça se desenvolvia, as velas iam se transformando em gigantescos “caralhos” artificiais, anarquização em cena aberta. A peça foi montada em três atos, onde cada um valia-se de uma linguagem própria, apropriada, arrolados da seguinte forma:

1º ATO:

Passa na cidade de São Paulo. Em linguagem circense, tanto no texto quanto na adaptação emprestada pelo Oficina, Zé Celso investe a verve satírica contra a grande urbe subdesenvolvida, onde a elite atirada ao “coração do capitalismo caboclo”, tentava se afeiçoar a padrões ensebados da civilização ocidental da burguesia capitalista. Neste cenário da realidade paulistana, os papéis encenados consistiam em “perfazer o microcosmo e representar o grande jogo da civilização... (onde) cada um estava interessado não só em defender seu papel, mas também em aperfeiçoar esse minueto sociológico em cuja execução a sociedade paulista parecia encontrar inesgotável deleite”, foi o que disse Lévi-Strauss. O mesmo que descreveu a Baía da Guanabara como uma boca banguela.

Para além do viés antropológico e etnocêntrico do autor, o expressionismo teatral acontece quando o texto se volta contra a burguesia de “quadrado quatrocentão”, e é personificada nas elucubrações do capitalista selvagem Aberlado I (Renato Borghi), o anti-herói central do ato. O local da ação se passa num escritório de usura. Em sua sala, Aberlado I vai recebendo, um a um,

os devedores dos empréstimos, “que passa a ser a metáfora de todo um país hipotecado ao imperialismo”. Trancafiados numa jaula, os devedores são tratados e açoitados feito animais por seu assistente, Aberlado II (Fernando Peixoto), encarregado de lhes desferir inúmeras chibatadas, de acordo com o tamanho da dívida. Neste escritório de usura, todas as coisas são negociáveis/negociadas/hipotecadas a peso de altos juros pelo grande patrão, Aberlado I. Negociava-se o amor carnal, a criação intelectual, o populismo, o catolicismo, o comunismo, o socialismo e tudo possível de negociar. Ausente em quase toda ação, Aberlado I faz no final do ato uma entrada gloriosa. De acordo com Zé Celso, “todo ato tem uma forma pluridimensional, futurista, na base do movimento e da confusão da cidade grande. O estilo vai desde a demonstração brechtiana (cena do cliente) ao estilo circense (jaula) ao estilo de conferência, teatro de variedades, teatro no teatro”.



“Excelente espetáculo, violento e eficaz por sua denúncia. É um dos trabalhos mais sérios que já vi” — (EDU LOBO)

O REI DA VELA

OSWALD DE ANDRADE

VOCÊ VAI AMAR OU ODIAR!

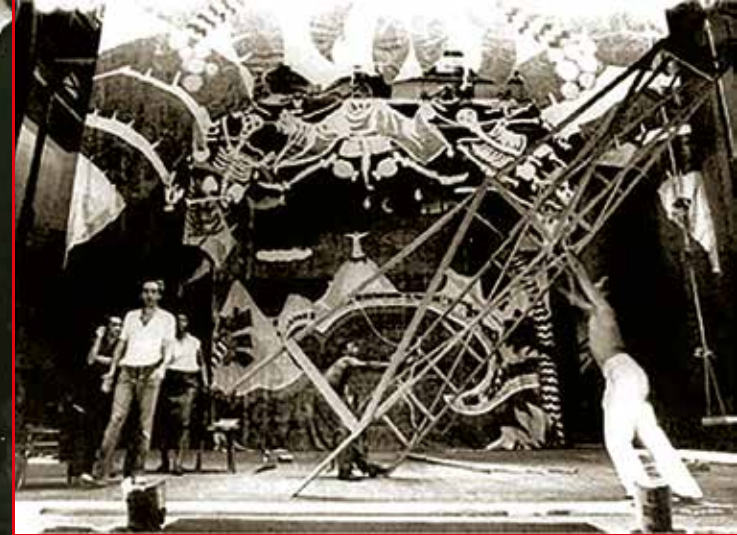
Atenção: quadrados
festivos
pudicos

NÃO VENHAM!

HOJE: 18 E 21 HORAS

OFICINA

Jaciguaal, 520 — Fone: 32-3039
Ingressos também na casa do espectador
(32-0907)



2º ATO:

Agora temos uma espécie de pornochanchada, retratando a falsa alegria brasileira por meio de um alegórico desfile da “Frente Única Sexual”. A força do texto coaduna-se com um imenso painel, pintado em cores berrantes – obra do jovem cenógrafo Hélio Eichbauer -, onde se representa a Baía de Guanabara (o mesmo painel será capa do disco de Caetano Veloso, “Estrangeiro”, de 1989), numa clara interpretação de como vivia/vive a burguesia, como era/é “o ócio do burguês brasileiro. O ócio utilizado para os conchavos”. O cenário é ocupado por Aberlado I e toda família da esposa Heloísa de Lesbos (Ítala Nandi): a gorda mãe (Etty Fraser), cortejada pelo genro, um irmão adepto do integralismo e o outro veado, que é a vergonha da família e vira e mexe brada: meu *“destino é pescar no penhasco”*, a irmã mais nova exibindo luvas de boxe, a avó Dona Polaca (Dirce Migliaccio) e um índio. Todos sob um palco giratório, onde se passavam as cenas de conchavos, de transações econômicas, de classes, pessoais, nacionais e internacionais, tudo sob a vigilância e o auspício atento do visitante norte-americano (Abraão Farc). Para Zé Celso, o Rio de Janeiro era o cenário natural e ideal para representar “a farsa de revista de como vive o burguês, a representação de uma falsa alegria, da vitalidade que na época começava na Urca e hoje se enfossa na bossa de Ipanema”.

3º ATO:

O ato final se desenvolve ao som de ópera macabra – O Escravo, de Carlos Gomes – e representa a história da tragicomédia da política brasileira e latino-americana. A metáfora contida na representação sugere a morte e a agonia da burguesia brasileira, assim como as tragédias envolvendo todas as repúblicas da América Latina e as histórias de “seus reis tragicômicos vítimas do pequeno mecanismo da engrenagem”.





No palco, antes giratório, aparece Heloísa de Lesbos, trajando longo vestido preto, se lamuriando da miséria onde despencara Aberlado I, vítima da esperteza, da traição e da ganância do assistente Aberlardo II, que unira força em conchavo com o norte-americano. A peça passa a limpo a história do País, pautada numa sucessão e prolongamentos da história de dependência das grandes potências, e todos os caminhos traçados para superá-la resultando em esforços vãos, fracassos. É a história do Brasil, ancorada em forças ocultas da Revolução de 30, no suicídio de Vargas, no delírio progressista de JK, na renúncia intempestiva de Jânio Quadros, na deposição macabra de Jango, nas infandas sucessões de Aberlados-milicos, no descalabro inflacionário de Sarney, na corrupção descarada de Collor, na racionalidade acadêmica de FHC e na bolsa família sustentando os filhos do Brasil de Lula, na bancarrota da corrupção incrustada no governo Dilma, todos dando continuidade às regras do jogo. *O rei da vela* procura mostrar o “imenso cadáver que tem sido a Não-história do Brasil. O mundo onírico onde só o faz-de-conta tem vez”. Mais do que isso: propõe a aceitar, alegre e selvagememente (conforme Décio de Almeida Prado), “nosso subdesenvolvimento material, mental e artístico”, pois “temos algo de ridículo em nosso anacronismo histórico, sejamos os primeiros a rir de nós mesmos”. A montagem sofrera persistente perseguição do “catecismo de fuzil” e foi censurada. O Teatro Oficina viraria alvo preferencial do CCC (Comando de Caça aos Comunistas) e de parte da esquerda “nacionaloide”, vinculada a padrões pré-estabelecidos, próprios dessa visão operística da arte. A montagem seguinte do Oficina, *Roda Viva*, em 1968, é texto engajado escrito por Chico Buarque. Após uma apresentação, os atores foram submetidos a um ritual de intimidação e espancamento. Como diria o próprio Oswald em *O Rei da Vela*: “*A A-mé-ri-ca-é-um-blefe!!! Nós todos mudamos de continente para enriquecer. Só encontramos aqui escravidão e trabalho! Sob as garras do imperialismo! Hoje morremos de miséria e de vergonha! Somos os recrutas da pobreza! Milhões de falidos transatlânticos! Para nossas famílias, educados na ilusão da A-mé-ri-ca, só há a escolher a cadeia ou o ‘rendez-vous’! Há o sui-cí-dio também! O SUI-CÍ-DIO!*”



TROPICÁLIAS

O

Averso

V
e
s
s
o

do



Atividade de observação e registro de dados sobre o ambiente físico e social do local de estudo.

Qualificação dos dados coletados no trabalho de campo.

Nome do(a) pesquisador(a) _____

Tropicália rompe com a passividade do espectador, levando-o a experimentar uma inter-relação com o objeto de arte. Oiticica parecia querer estabelecer a valorização da sensibilidade, cujo indivíduo e corpo ocupam os lugares privilegiados da ação. Convida o espectador a experimentar sensações subjetivas, cuja arte de moldura, com dogmatismos e formulações intelectuais, seria incapaz de proporcionar esta experiência ao público consumidor. O espectador é convidado não somente a experimentar sensações, como a manipular o que lhe é oferecido. Além de experimentar arte, é fazer arte bulinando na própria arte. Para Oiticica, “experimentar não é mais preparar algo para um resultado acabado, mas já algo em si: um processar que se junta mais ao comportamento do indivíduo do que à contemplação-prazer do acabado”. Por entre um conjunto de tendas “penetráveis”, o espectador interage/experimenta a sensação de transitar por ruelas de uma favela, pisa em areia, brita, água, cruza com plantas e araras. Imagens tropicais, violentas e lúdicas. Os escuros labirintos escondem, momentaneamente, as fabulosas contradições imagéticas do futuro planejado, do avanço industrial e tecnológico estampado nas imagens de uma televisão ligada no final da escuridão.

Com *Tropicália*, Oiticica oferece ao participante, através da sensação ativa do corpo, a possibilidade de desnaturalização dos velhos hábitos e ao mesmo tempo promove a desmistificação colonizadora do imaginário. Estabelece uma diferenciação aos condicionamentos da arte de representação, julgando-a alienadora. Apesar de sua proposta revolucionária, *Tropicália* foi pouco compreendida no Brasil. Mas os ecos da nova linguagem estética se ouviram/ sentiram lá do outro

lado do Atlântico. A obra fora montada em Londres, na Whitechapel Gallery e os labirintos de *Tropicália* causaram vertigem nos súditos da rainha, azedando o gosto refinado dos ingleses. Canibalização da civilização.



Com o projeto *Tropicália*, Oiticica busca um “sentido ético” como prática cultural, provocando um choque de linguagem da imagem brasileira, onde o moderno entra em confronto com os elementos extraídos do cotidiano, das experiências com o samba e do convívio na favela, recusando promover a folclorização do nosso subdesenvolvimento. Seu sentido consistia na devoração de imagens contrastantes da cultura brasileira, cujo “observador participante” era convidado a explorar os labirintos e suas células, a experimentar novas emoções sensoriais, coletivas. Toda a experiência/experimentação oferecida ao público por Oiticica é elaborada a partir de um programa coerente, buscando embaralhar a percepção da criação das artes. Sua criação procura desenvolver um espelho que reflita as imagens insubmissas da produção artística contemporânea. Aposta na exploração da provisoriedade do estético, no afã de ressaltar o caráter da criação coletiva, o lado marginal do artista e a estética política da arte.

Para Oiticica, o experimental não tinha fronteiras em si mesmo. Ao mesmo tempo “é a metacrítica da produção... o experimental assume o consumo sem ser consumido” pelo mesmo. *Tropicália* é uma explosão de criatividade, de festividade, provocativa, na medida que busca desestabilizar as interpretações culturais hegemônicas, o gosto estético dominador. É claro que Hélio Oiticica não passaria ileso aos olhos dos eternos vigilantes do sistema político e da arte engajada, tanto que o artista primeiro precisou ser reconhecido no exterior, para só então ser aceito em casa, e apenas por alguns. É esta típica carga colonialista e a “mea culpa” discriminatória que Oiticica pretendia lançar por terra através de *Tropicália*. Com sua arte buscava enfrentar o desafio imposto de fazer um tipo de arte de vanguarda, num país cuja preocupação dos artistas, salvo raras exceções, resumia-se em fortalecer as raízes culturais e reforçar o caráter identitário, bem ao gosto do nacionalismo da arte engajada.



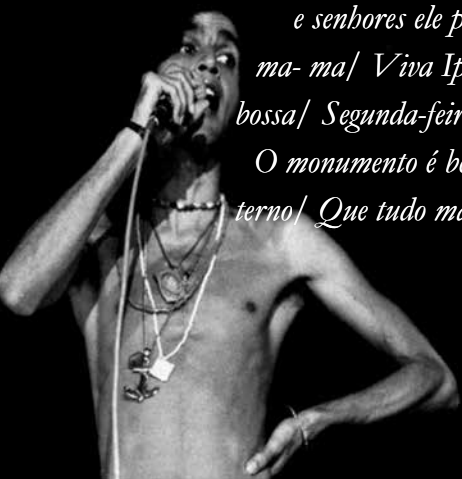
O interesse de Oiticica na busca experimental de um estado permanente de criação coletiva e liberdade o afasta das circunscrições habituais da dimensão da arte brasileira, quiçá mundial. Forja uma linguagem capaz de aglutinar todos os elementos disponíveis, indo desde a dança, o teatro e o cinema, lançando estes numa dimensão estética contra os cânones do sistema rotineiro das artes plásticas e das dimensões simbólicas. O que lhe interessa, segundo Favaretto, não é a dimensão simbólica da arte, mas a “função simbólica das atividades, cuja densidade teórica está na suplantação da pura imaginação pessoal em favor de um ‘imaginativo’ coletivo... Na identificação de práticas culturais com poder de transgressão, não pela simples figuração das indeterminações e conflitos sociais, ou ainda, pela denúncia da ‘alienação’ dos discursos (totalizadores) sobre a ‘realidade brasileira’”. *Tropicália* é uma obra que escapa a qualquer tentativa de conformismo, seja este intelectual, social ou existencial. Em linhas gerais, *Tropicália* foi elaborada na contramão das artes brasileiras e ao mesmo tempo cria uma nova linguagem, sem conceder espaços e aberturas para associações e conotações folclóricas e/ou nacionalistas.

A visão de “antiarte” consiste em radicalizar a percepção da própria arte. Estes procedimentos estéticos se distanciam das criações artísticas e a pretensão de impor novas estruturas ao cotidiano das artes e da sociedade. O “espectador” torna-se “participador”. A intenção é “desalienar o indivíduo” para “torná-lo objetivo em seu comportamento ético social”. As propostas estéticas de Oiticica estão direcionadas para intervir na dimensão coletiva do social, uma mudança não necessariamente dependente dos ditames da política engajada. *Tropicália* é construção imagética brasileira, cujo teor estético e artístico, foi capaz de provocar fissuras na estrutura do *establishment* cultural, artístico, social e político. Através da devoração das imagens contrastantes de símbolos calcificados, convida os participantes a apropriarem-se da mistura de elementos que justapõem linguagens, imagens e demais referências, para montar uma “síntese imagética”, evidenciando com isso a enunciação das contradições existentes nas entranhas do país.

Todas essas inquietações antes esboçadas nas artes plásticas, no cinema, no teatro, na literatura, ganham força no encontro com a música e o movimento tropicalista começa a germinar na concisa identificação com a recém-lançada canção-símbolo-manifesto: “Tropicália”, de Caetano Veloso. A música é longa, porém importante transcrevê-la por completo. À canção então!



*“Sobre a cabeça os aviões/ Sobre os meus pés os
caminhões/ Aponta contra os chapadões/ Meu nariz/ Eu
organizo o movimento/ Eu oriento o carnaval/ Eu inauguro o
monumento/ No planalto central do país/ Viva bossa – sa – sa/
Viva palboça– ça– ça– ça-ça/ O monumento é de papel crepom
e prata/ Os olhos verde da mulata/ A cabeleira esconde atrás da
verde mata/ O luar do sertão/ O monumento não tem porta/ A
entrada é uma rua antiga estreita e torta/ E no joelho uma criança
sorridente feia e morta/ Estende a mão/ Viva a mata- ta- ta/
Viva a mulata- ta- ta- ta- ta/ No pátio interno há uma piscina/
Com água azul de amarelina/ Coqueiro, brisa e fala nordestina/
E faróis/ Na mão direita tem uma roseira/ Autenticando eterna
primavera/ E nos jardins urubus passeiam a tarde inteira/ Entre
os girassóis/ Viva Maria- ia- ia/ viva Bahia- ia- ia- ia- ia/
No pulso esquerdo bang-bang/ Em suas veias corre muito pouco
sangue/ Mas seu coração balança a um samba de tamborim/
Emite acordes dissonantes/ Pelos cinco mil alto-falantes/ Senhoras
e senhores ele põe os olhos grande/ Sobre mim/ Viva Iracema-
ma- ma/ Viva Ipanema- ma- ma –ma/ Domingo é o fino da
bossa/ Segunda-feira está na fossa/ Terça-feira vai a roça/ Porém/
O monumento é bem moderno/ Não disse nada do modelo do meu
terno/ Que tudo mais vá pro inferno/ Meu bem/ Viva banda- da-
da/ Carmem Miranda- da- da-da-da”.*



Tropicália - a música - é a ruminação do delírio/agonia tropical de “*Terra em Transe*”, do antropofagismo burguês de Oswald de Andrade, do “plano-piloto para poesia concreta” - dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, do neoconcretismo descartável de Lygia Clark e Hélio Oiticica, aliás, de quem Caetano “roubara” a “*Tropicália*”. A canção começa mediante um amontoado de sons, ruídos, canto de pássaros, numa simulação nos remetendo aos trópicos virgens da terra “Pau-brasil”. O arranjo do maestro Júlio Medaglia mistura ruídos de efeitos florestais somados/embaralhados com instrumentos de percussão, evocando um Brasil primitivo, da época da chegada dos colonizadores, numa alusão à deglutição inconsciente ao manifesto Poesia Pau-Brasil, de Oswald de Andrade. A aproximação se confirma quando, de maneira improvisada e debochada, o baterista Dirceu, com voz esganiçada, parodia a carta de Pero Vaz de Caminha ao rei de Portugal: “*Quando Pero Vaz de Caminha/ Descobriu que as terras brasileiras eram férteis e verdejantes/ Escreveu uma carta ao rei/ Tudo que nela se planta/ Tudo cresce e floresce/ E o Gauss da época gravou*”.

Caetano estabelece um recorte espacial, cujos símbolos díspares, ardendo sob o bombardeio de imagens pretendem denunciar a nova ordem da pós-modernidade Tropical e as contradições de um país sob a vigilância atenta da dita-coisa-dura: “Sobre a cabeça os aviões/ Sobre os meus pés os caminhões/ Aponta contra os chapadões/ Meu nariz”. Investido do alto-ego, Caetano se pretende o organizador do movimento ainda em gestação, desejando assumir as rédeas da cultura: “*Eu organizo o movimento/ Eu oriento o carnaval/ Eu inauguro o monumento/ No planalto central do país*”. É para onde aponta o nariz do rapaz “divino maravilhoso”, querendo fazer poeira de tudo que pisa neste chão movediço. Brasília está situada no planalto central do país e *Tropicália* se pretende movimento/monumento que orienta o “carnaval tropical” no centro do Brasil. O monumento não é propriamente a “nova-cap”, mas sim o movimento tropicalista, forjado no centro urbano-industrial da nação.

Se *Tropicália* sugere a representação do pós-moderno, a referência a Brasília conota o que há de mais moderno em termos de “monumento” arquitetônico. Embora Brasília seja a representação do moderno, o monumento abriga nas fétidas entranhas os arcaicos, conservadores e escroques coronéis que comandam a política nacional e arquitetam toda corrupção no país. É quase impossível não imaginar que nessas alturas Caetano já estava arquitetando os novos traços da revolução estética na “central do país”. Ouve-se então o refrão dando vivas em versos alternados perpassando toda canção. Logo no primeiro, nos lances contrastantes confrontam-se o moderno estilo musical já superado (“viva bossa-sa-sa”) e o imediatamente passado, arcaico, primitivo (“viva palhoça-ça-ça-ça”). Segundo Favaretto, no conjunto metonímico da canção *Tropicália*, forma-se “uma metáfora terminal, que se configura como uma alegoria do Brasil, situada no horizonte da percepção-entendimento do ouvinte, de modo que a operação crítica que se processa é algo concreto, não uma ilustração ou símbolo da carência”.

Vem o segundo bloco de *Tropicália* e se estabelece a carnavalização, onde o narrador pretendia arremessar toda a imbecilidade que reinava no país “monumento de papel crepom e prata”. Em forma de paródia, os estilhaços atingem o caquético estilo romanesco/parnasiano, numa justaposição debochada e corrosiva unindo os românticos José de Alencar e Gonçalves Dias “os olhos verdes da mulata/ A cabeleira esconde atrás da verde mata”, à popular toada do cancionista atávico de “Luar do sertão”, do maranhense Catulo da Paixão Cearense e do pernambucano João Pernambuco. O estilo metralhadora citatória promove novo embate entre o moderno do monumento que “não tem porta” mas, nas entranhas comporta o arcaico com a entrada de “uma rua antiga estreita e torta”.

O surrealismo da canção acontece do lado de fora do monumento, sem porta, e na rua “uma criança sorridente feia e morta estende a mão”. Brasília é símbolo moderno, modernoso e artificial, por isso mesmo comporta as desigualdades sociais de crianças morando e morrendo nas ruas. Vale especular então: estariam aqui os embriões de cenas deprimentes e covardes do futuro, quando índios e mendigos são incinerados por filhos de deputados, ministros, senadores e toda malta do planalto central, bem às vistas dos três poderes: “viva... mata-ta-ta”.

No terreno contrastante da canção, moderno e arcaico voltam a se digladiar no terceiro bloco de *Tropicália*. Como no “*pátio interno há uma piscina*”, os artefatos da modernidade confrontam-se com os signos do subdesenvolvimento, do atraso imerso na “*água azul de amarelina/ Coqueiro brisa e fala nordestina*”, tudo iluminado pelos “faróis” de *Tropicália*/Caetano. Em inequívoco estilo glauco de “*Terra em transe*”, a areia ácida de *tropicália* chega no terreno explícito da política: “*Na mão direita tem uma roseira/ Autenticando eterna primavera/ E nos jardins os urubus passeiam/ entre os girassóis*”. O lúdico da canção ganha terreno numa simulação de cantiga de roda, e Caetano denuncia a truculência dos militares que se eternizam no poder. Não seguram uma “*roseira*”, mas sim cassetetes e fuzis, e comandam os “*urubus*” fardados que “*passeiam a tarde inteira entre os girassóis*”, farejando a carniça e degustando o resto carcomido do pútrido cadáver da nação. O campo é minado e o tempo é de guerra. Se na “*mão direita*” da ditadura não existe uma “*roseira*” e sim fuzis, no pulso “*esquerdo... Em suas veias corre muito pouco sangue*”. Explícita referência ao fraco pulso dos movimentos de esquerda, com esquematismos e didatismos, mas pouco sangue correndo pelas veias.

A verve caótica do autor vai além e aponta para a carnavalização da esquerda festiva. Associando-se ao “samba”, carrega o purismo do batuque de “*tamborim*”, ao invés dos “*acordes dissonantes*”, ecoando “*pelos cinco mil alto-falantes*”, pretendendo com isso conservar a tradição da cultura brasileira mediante um sentimentalismo “nacionalóide” e suas dificuldades técnicas. Os vivas que ecoam do refrão mal ocultam o dualismo contrastante entre o passado remoto da índia Iracema, do romântico José de Alencar e o imediatamente passado da praia de Ipanema, soberbamente decantada pelos próceres da Bossa Nova: “Viva Iracema-ma- ma/ Viva Ipanema-ma- ma- ma –ma”.

Aproxima-se mais um bloco e a canção despenca no terreno musical do qual os tropicalistas pretendiam dinamitar. A desatualização estética se inicia com o programa musical o “Fino da Bossa” apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, com roupagem samba-jazz. A “Pimentinha” ocupava o horário nobre da TV Record, porém foi perdendo audiência/ibope para o programa vespertino da Jovem Guarda, sob o comando do futuro “rei da música popular brasileira”: Roberto Carlos e toda trupe. Este fato motivou um ato de protesto contra a turma do iê-iê-iê. Tal episódio ficou conhecido no umbral da história da música brasileira como “a passeata contra as guitarras”. Reza que Gilberto Gil teria engrossado esta fileira, que Chico Buarque foi, mas saiu à francesa. Os únicos a não fazer parte deste ato fascista foram justamente o rapaz “tímido, porém espalhafatoso” (Caetano Veloso) e “*lindonéia desaparecida das paradas de sucesso*” (Nara Leão). Mais que um movimento contra as guitarras elétricas do iê-iê-iê, naquela fatídica manifestação protestava-se contra a invasão estrangeira, contra o americanismo.

De volta à *Tropicália*. Após o domingo de bossa, a “*segunda-feira*” era/é de “fossa”. Caetano se refere à gíria da época, usada pela juventude para identificar alguém depressivo: “fulano está na fossa”. Vale lembrar: Caetano morara no “Solar da fossa”, conhecida pensão da época, antro para onde convergia um bando de artistas até então desconhecidos. A música também é alusão endereçada à superação do gênero musical dos anos cinquenta, cantado e decantado pelos gogós de ouro, “A música de fossa”: Dick Farney, Lúcio Alves,

Dolores Duran, Maysa, Orlando Silva, Nelson Gonçalves, Lupicínio Rodrigues. Segue a canção e o arcaico, o atrasado, se apresenta na “terça-feira”, quando se “vai à roça”, mesmo assim, “o monumento (Tropicália?) é bem moderno”. A contemporaneidade se apresenta pelo avesso da concepção preconceituosa que vicejava no seio dos “nacionalóides” de plantão. Sem cogitar o mau gosto, a cafonice, os enunciados evocam dois ídolos populares e “*que tudo mais vá pro inferno*”. O primeiro é ligação direta ao jovem ídolo Roberto Carlos e o clássico da jovem guarda: “Quero que vá tudo pro inferno” (1965); o segundo refere-se à “Banda” do jovem Chico Buarque; o desejo tropicalista chega a galope em clara referência à portuguesa-falsa-baiana-internacional Carmem Miranda e sua cabeça tropical, tropicalista, porque não!? “*Que tudo mais vá pro inferno/ Meu bem/ Viva banda- da- da/ Carmem Miranda- da- da-da- da*”.

Fecham-se as asas inventivas do corrosivo vanguardismo exposto na parafernália (pós) moderna de tropicália. Estavam lançadas as bases da nova e moderna “intelectuália” brasileira, cujos resíduos culturais serão mais uma vez unificados numa raia espectral que vai desde valores vulgares ao erudito.



Gulas antropofágicas



Ao adotarem os procedimentos de vanguarda, os tropicalistas se alimentariam das concepções antropofágicas elaboradas por Oswald de Andrade. Aproveitam todo arsenal crítico proposto por Oswald nas batalhas artísticas e atitudes críticas: a sátira, o deboche, o grotesco, a obscenidade e o ridículo, elementos típicos da poética oswaldiana. Enquanto proposta cultural, os tropicalistas incorporariam nas práticas de devoração simbólicas e metafóricas os procedimentos vanguardistas, numa simbiose da cultura nativa, da cultura intelectual, dos substratos da cultura de massa e da tecnologia, como forma de superação da estagnação vigente nas artes brasileiras. Era a gula antropofágica pós-modernista, levada a cabo pelos novos canibais dos trópicos. Para Oswald, a antropofagia era entendida como mecanismo de devoração e assimilação crítica de valores transpostos pelos colonizadores. Ao mesmo tempo valia enquanto reação à consciência de um país cujos valores burgueses se ancoravam numa visão etnocêntrica, renegando toda espécie de conhecimento/reconhecimento advindo da cultura autóctone. Como diz Benedito Nunes: “o pensamento selvagem, sob a forma de inconsciente coletivo, antropofágico, torna-se nele, como fonte de valores metafísicos, éticos, estéticos e políticos, um meio da violenta transparência, à luz do qual sobressaem outras mais profundas contradições, que dependem das estruturas sociais e da origem colonial de nossa história”.



Os procedimentos estéticos oswaldianos buscavam uma atitude dessacralizante da cultura européia, numa tentativa de abasileirar a nossa cultura e inaugurar uma nova tradição. Valendo-se do ritual antropofágico da sociedade indígena, Oswald encontra o alimento que sustentará seu apetite devorador: “Nós importamos no bojo dos cargueiros e dos negreiros de ontem, no porão dos transatlânticos de hoje, toda a ciência e toda a arte errada que a civilização da Europa criou”. Enquanto metáfora, simbolicamente ele adotara a devoração do Bispo Sardinha como data inicial da história do Brasil, pois “O dia em que os aimorés comeram o bispo Sardinha deve constituir, para nós, a grande data”. A estética canibalesca de Oswald serve enquanto elaboração artística e literária, mas, também, enquanto atitude redentora para “dizer não” ao que ele chamou de “prática culta da vida” ao “lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos”, prática que vicejava e viceja na inteligência brasileira.

Para Oswald, a prática antropofágica servia enquanto reação à herança do colonizador, ao mesmo tempo em que se desdobrava para forjar outra fase não menos heroica. Já para os “doces bárbaros” tropicalistas, o movimento se dá ao contrário. A gula antropofágica da pós-modernidade Tropical atua enquanto elemento catalisador e de incorporação da novidade estrangeira, tomado pela *intelligentsia* brasileira como uma ameaça à originalidade da identidade nacional. Até aqui tudo bem, nenhuma novidade! As semelhanças param por aí: diametralmente oposta à atitude nacionalista dos modernistas de 22 e os ideais construtivistas, os tropicalistas, envoltos numa sociedade da pura simulação de signos e imagens desordenadas e da cultura da superficialidade, desvendam o caos diluidor das fronteiras vigentes e apontam o movimento em direção a uma cultura do consumo simuladora, na qual o véu das imagens, apaga a distinção entre aparência e a realidade. Gula pós-modernista, portanto.

A diferença entre as duas práticas antropofágicas de devoração simbólica consiste no fruto da experiência histórica pela qual passa a compreensão da modernização ou pós-modernização artística brasileira, como estas assimilaram, incorporaram e deram importância às técnicas de vanguarda. O que o tropicalismo incorporou da concepção antropofágica oswaldiana foram os elementos que lhe permitiam a atitude anárquica, o humor corrosivo, a técnica de pesquisa de novas formas e a concepção sincrética. O que ainda restava em Oswald de um projeto de construção das artes e identidade brasileira, da representação etnográfica e a tendência para apaziguar culturas em conflitos, fora canibalizada pelos “doces bárbaros” pós-qualquer-coisa.

Nos dois casos, a incorporação da prática devoradora e desmistificadora é um ponto em comum. A diferença se nota na forma como estes dois movimentos antropófagos trataram as tensões existentes entre adoção dos elementos nativos e a assimilação dos substratos importados, numa tentativa de elaborar um projeto para provocar uma interrupção cultural dos cânones vigentes até então. A distância entre as duas antropofagias, segundo Favaretto, é histórica e corresponde “ao processo de instauração no Brasil das propostas do modernismo e ao de revisão e crítica de suas formulações estéticas e culturais”. Ainda de acordo com Favaretto, o “interesse pelo tema da originalidade nativa e a consequente reação à fascinação da cultura européia, no modernismo, sofreram mudanças substanciais na década de 60”. A gula antropofágica tropicalista revela-se mais voraz, quando o foco do debate é deslocado da originalidade da cultura brasileira para a produção da cultura industrial, da arte enquanto mercadoria e da música como objeto de consumo.



Iniciando-se nas aventuras jornalescas, Nelson Motta adotaria este monstrengo, que há pouco havia rompido a casca dura do ovo cultural brasileiro.

Na falta de um nome mais apropriado para designar tal coisa, escreveu um artigo com o seguinte título: “Cruzada Tropicalista”. Motta afirmava que baseados “no atual universo pop, com o psicodelismo morrendo e novas tendências surgindo, um grupo de cineastas, jornalistas, músicos e intelectuais resolveu fundar um movimento brasileiro, mas com possibilidade de se transformar em escala mundial: O Tropicalismo”. Segundo este artigo, o tropicalismo consistia em “assumir completamente tudo que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mau gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra, ainda desconhecido”. A esfinge fora violada e decretava-se perante “toda nação Brasileira” “os legítimos” e “eternos herdeiros” das mazelas culturais desta “*Terra em transe*”, onde a música era, é, e será “um *establishment* mais sério do que a Tradição, Família e Propriedade”.

REVISTA DE ANTROPOFAGIA



REEDIÇÃO DA REVISTA LITERÁRIA PUBLICADA EM SÃO PAULO - 1ª E 2ª "DENTÍÇÕES" 1928-1929





“É Proibido Proibir” o Desbunde Tropicalista

Todas as inquietações esboçadas entre o final do ano de 1967 e o início de 1968, apontam em direção aos primeiros sinais do desbunde cultural nos trópicos e a coisa será levada ao extremo pelos tropicalistas. O suposto “movimento” se processaria com o assentamento da suposta “criação coletiva” e/ou disco-manifesto “Tropicália ou Panis et circensis”, que envolvia direta ou indiretamente: Tom Zé, Os Mutantes, Nara Leão, Capinan, Torquato Neto, Rogério Duprat, Gal Costa, Caetano Veloso e Gilberto Gil. O disco não deixa dúvidas e ninguém imaginava o começo da dessacralização dos cânones culturais até então. Os tropicalistas pretendiam desconstruir toda uma “heroica” fase da cultura brasileira, ao mesmo tempo em que (re) inauguravam outra fase da cultura, não menos “heroica”. É justamente por este buraco de fechadura que pretendemos bisbilhotar, o que rolou e rola por entre as quatro paredes no reino da *Tropicália*.

Se Cristo já não tem os olhos azuis, se padres viram *pop-star*, traficantes tornam-se astros da televisão, sociólogo e operário viram presidentes da “Republica de Bananas”, do país tropical que Carmem Miranda mostrou ao mundo, o mundo do Tio Sam, então os tropicalistas se apresentam como os legítimos promotores do início do delírio e do desbunde cultural abaixo da linha do Equador. A manhã tropical se anuncia e definitivamente parece que tudo mudou e continua o mesmo, trepamos sem levantar o rabo da cadeira “porque a terra é pequena/Do tamanho da antena parabólica”. Temos o mundo no mundo da tela do computador e lá, como aqui, a mulata já não é a tal.



No caos cibernético do “*admirável mundo novo*”, parece que nosso tesão não é mais risco de vida, muito embora as tendências sociologizantes, politizantes, moralizantes, ensebantes, ainda insistam garbosamente em envernizar a carranca desbotada da Nação. O exército da salvação esforça-se “esnoberrimamente”, em “trazer o país/ sob um requinte intransigente”. Aqueles que falavam de outra estética, outros sons, outra arte, comemoram a influência que o tropicalismo, ainda hoje, exerce sobre a cultura do país, “tudo isso que a máfia do dendê tende a ver com bons olhos” e, diga-se de passagem, principalmente Caetano Veloso, o eterno vigilante da cultura brasileira e que a cada instante irá peremptoriamente esforçar-se em se proclamar herdeiro do trono no Olimpo da MPB, dando continuidade a um projeto tropical oscilante, de acordo com as peculiaridades que envolvem cada passagem de sua carreira, da música, do Brasil e da história, tudo a fim de preservar, manter e perpetuar a diluída estética tropicalista. Presente perpétuo? Ufa! “Vai ser sério assim no inferno”.

No bojo do invólucro-generalizante-tropicalista (e é difícil escapar dele), Tom Zé é sempre apresentado como um dos fundadores-criadores da dita coisa. Dito assim, parece que o turbilhão de inventividades tropicalistas naquele movimento, melhor dizendo, naquele momento o arrastou e não o contrário. Quando muito aparece, sua participação não ultrapassa as cinco letras que choram: T-O-M-Z-É. “Porque é made, made, made, made in Brazil”. Em “*Tropicália ou Panis Et Circensis*” todos os presentes e até ausentes, na capa do disco-manifesto, tiveram seus excertos solos, menos Tom Zé, que teve seu “Parque Industrial” tomado de assalto pela turma central da “tropicálda”, impedindo-o de falar. Valha-me Deus! Quero dizer, de cantar, muito embora tenha admitido Caetano Veloso, em sua “Verdade Tropical”, que “ninguém sairia diminuído dessa história”. É o que pretendemos especular.

Tropicália ou Panis Et Circensis é disco-manifesto e revolução estética desde a capa. O título, exposto em letras com as cores azuis e amarelas, está inserido num fundo preto e em lados opostos. As cores verde, azul e amarelo, que contornam a foto dos artistas, servem enquanto paródia às cores da bandeira nacional, mas também, enquanto indicador que os tropicalistas pretendiam transformar/assumir os cânones da cultura brasileira dali por diante. O título do disco é composto por duas canções de autoria de Caetano, sugerindo um oculto desejo de perpetuação daquilo que “narciso não acha feio”, disposto em assumir as rédeas do movimento, da cultura, da música popular e da história do Brasil, por que não? A suspeita se faz confirmar já a partir da hipótese tanto de “*Tropicália*” (“*eu organizo o movimento/ Eu oriento o carnaval/ Eu inauguro o monumento/ No planalto central do Brasil*”), quanto por “*Panis et circensis*” (“*Eu quis cantar/ Minha canção iluminada de sol*”). Aí já estão expostas as intenções de um projeto egocêntrico, onde criatura e criador pretendem tornar-se um patrono, um cacique, um general de quatro estrelas da “geléia geral brasileira”, se esforçando, ainda hoje, num mundo onde a desinformação se perde num emaranhado de fios informativos, por se fazerem eternos.

À primeira vista, a capa do disco é semelhante a de qualquer outro, exhibe a foto dos artistas, o suposto grupo tropicalista. A diferença se faz notar justamente pela foto e a carga de simbolismo profético. Tirada num jardim duma casa antiga, de estilo colonial, com chão ladrilhado, vitrais ao fundo e empanurrada de vasos com plantas e palmeiras nos cantos, com banco de praça ao centro. A imagem, reforçando um ambiente tropical, se soma à pose do grupo, numa paródia da família “quatrocentona”. Por trás de cada expressão, as personagens carregam em si um significado oculto, embora intencional. Na primeira fila, à frente do grupo, está Gilberto Gil. Sentado no chão, vestindo uma longa bata africana, exhibe cavanhaque mefistofélico, demonstrando uma expressão lânguida, debochada, cara de quem está cagando e andando para cultura: “*A cultura/ A civilização/ elas que se danem/ Ou não*”.

Repare que Gil ostenta um retrato de formatura de Capinan, outro ausente/presente no movimento. Foto dentro da foto dentro da foto, portanto. Logo atrás se apresenta a turma sentada no banco. Da direita para esquerda, aparecem Torquato Neto e Gal Costa simulando um estranho casal, aparentemente bem-comportado. Ele traça roupas e sapatos sociais. Usa uma jaqueta que remete ao estilo dos anos 50, da juventude transviada, numa alusão direta ao ídolo daquele período: James Dean. A bolsa de gelo na cabeça flerta com duas representações possíveis: a de um típico estereotipado de cafajestes de ressaca ou de Peter Pan tupiniquim. Gal Costa aparece em pose comportada, de garota tímida, usa um vestido amarelo de estilo hippie, cuja estampa exibe um grande sol vermelho e calça sapatilhas. O semblante simula as imagens de uma mulher nada satisfeita com as atitudes do marido cafajeste, e a representação de Torquato não deixa dúvidas. Chega-se então à imagem de Caetano. Este se encontra sentado no encosto do banco, em pose ativa, se pretendendo o centro da atenção ou da lente do fotógrafo. Com cabelos encaracolados, blusa verde e calça vermelha, combinação cafona, segura um quadro onde se exibe a foto de Nara Leão, ausente na foto, mas presente no disco. São “justamente Caetano e Gil, os reis da brincadeira, os reis da confusão”, que seguram as fotos dos ausentes. Ao lado de Caetano, encontra-se o maestro Rogério Duprat, que mais parece o vovô da turma. Gulliverianamente ostenta um prato e um penico numa simulação de pires e xícara, remetendo à atitude do dadaísta Marcel Duchamp (em gesto ousado e debochado, o escultor francês, criador do conceito de ready made nas artes plásticas, enviou uma lata de merda para o Museu Arte Moderna e Contemporânea de Nice, numa explícita declaração de seu profundo e total desprezo pela “arte” dita oficial.)

A foto contempla ainda a turma da cozinha tropicalista, aqueles que menos aparecem, não na foto, mas que deram grande contribuição para a expansão do movimento. Em pé, visualizam-se os irmãos Arnaldo Batista e Sérgio Dias metidos em terninhos à moda cafona jovem guarda, e ostentando baixo e guitarra elétrica, pomo das discórdias entre os artistas ditos “engajados” e os ditos “alienados”. No meio dos irmãos, têm-se Rita Lee. Com cabelos alaranjados, vestindo uma saia xadrez e um xale verde sobre os ombros, se exibe com uma cara inocente, sexy, provocativa, bem ao gosto das santinhas do pau-ôco, típica das moçoilas da tradicional família brasileira. Por fim, no canto superior direito está Tom Zé. Perceba que o mesmo está se equilibrando numa cadeira de bar, metido num terninho cafona e uma calça de tergal azul. Simbolicamente, segura uma mala de couro típica dos retirantes nordestinos aportando na Paulicéia Desvairada. Num viés especulativo, podemos dizer que a tal mala de couro já era um indicativo do que estava por vir no reino da Tropicália, na divisão do espólio mercadológico da mesma. Ufa!

Na contracapa do LP (algo que não existe no CD), exibem-se os motivos de arte-visual que se constituem numa nova maneira de apresentar o produto ao mercado. Assim procedendo, inauguram novos conceitos em termos de consumo, de *marketing*, de estratégia visual, tudo ao sabor da indústria fonográfica. A mesma foto da capa é reproduzida em tamanho menor, agora em preto-branco, em claro contraste com o colorido da capa. O projeto visual/estético tropicalista assume o tom didático no papel de guia cultural e ao mesmo tempo criando a cisão entre o Brasil em preto e branco, imediatamente passado, e o colorido estabelecido. Além dos créditos das canções, a contracapa exibe um texto escrito por Caetano e Torquato, numa simulação de roteiro cinematográfico ou de programa de televisão.

SEQUENCIA 5

CENA 3

INTERIOR, NOITE. PALCO MAL ILUMINADO DE TEATRO VARIO. A CAMERA DESCREVE UM TRAVELLING LENTO PARTINDO DO FUNDO DA PLATIA ATÉ CLOSE DO ATOR QUE SE ENCONTRA AO CENTRO DO PALCO. OS PERSONAGENS ESTÃO VESTINDO BLUE JEANS E CAMISAS CAQUIS. VAO FALANDO A MEDIDA QUE A CAMERA SE APROXIMA.

OIL — Está encerrada a sessão. MOISES, CHARLESSTARRET, ATILA (REI DOS UNOS), JOAN CRAWFORD (THE WOMAN WHO LOVED JONNY GUITAR, OI "LA CHI-NOIRE"), ANNE FRANK & ROBERTO CAMPOS. EM CORO: O Brasil é o país do futuro CAETANO. Esse gênero está caindo de moda. CAPINAM. No Brasil e lá fora, nem ideologia nem futuro.

TORQUATO. Bacana. Está ótimo. Pode apagar.

CORTA

SEQUENCIA 5

CENA 4

EXTERIOR, DIA. CEU DE CINEMA RUSSO (OU AMERICANO). PLANO AMERICANO. PERSONAGENS DISCUTEM ENTRE SI, MAS COMO ESTÃO DE PÉ SOBRE UMA BALAUSTRADA, OS POPULARES PENSAM TRATAR-SE DE UM COMICIO.

TORQUATO — Será que o Câmara Cascudo vai pensar que nós estamos querendo dizer que bumba meu boi e iê-iê são a mesma dança?

GAL — Eu trouxe o SuperBoy bi, a Luluzinha, o Carinho, o Tio Patinhas, o Zé Carioca...

O POVO — Queremos uma vitrola enchevalhada, uma vitrola enchevalhada, uma vitrola enchevalhada...

SEQUENCIA 5

CENA 5

EXTERIOR, DIA. CINZENTO. O MAESTRO ROGERIO DUPRAT NO ALTO DE UMA TORRE DE TV. AO FUNDO A CIDADE DE SAO PAULO.

ROGERIO DUPRAT — A música não existe mais. Entretanto sinto que é necessário criar algo novo. Ou melhor, sei que alguma coisa nova se cria e a partir daí o resto não me interessa. Já não me interessa o unicipal, nem a queda do municipal, nem a destruição do municipal. Mas, e vocês, mal saídos do calor do borralho, vocês baianos, terão coragem de procurar comigo? terão coragem de fustar o chão do real? como receberão a notícia de que um disco é feito para vender? com que olhos verão um jovem paulista nascido à época de Celly Campello e que desconhece Aracy & Caymmi & Cia? terão coragem de reconhecer que esse mesmo jovem pode ter muito que lhe ensinar? (PAUSA) Sabem vocês: o risco que correm? Sabem que podem ganhar muito dinheiro com isso? Terão coragem de ganhar muito dinheiro? Terão mesmo coragem de saber que só desvendando-se do conhecimento atual que têm das formas passadas do passado é que poderão reencontrá-las em sua verdade mais profunda? Por acaso entendem alguma coisa do que estou dizendo? Baianos, respondam.

A NOITE. CAI REPENTINAMENTE. ZOOM SILHUETA DO MAESTRO AOBARADO A TORRE DE TV. ACENDE-SE A LUZ VERMELHA NO ALTO DA TORRE. OUVI-SE UMA VOZ AO LONGE EM RESPOSTA AO CHAMADO DO MAESTRO.

ADROALDO RIBEIRO COSTA — (VOZ OFF, LONGINQUA) — Enquanto nós cantarmos haverá Brasil.

CORTA

This edition:

- Universal Sound 2014
- Universal Sound 2014

TROPICALIA



FACE A

MISERERE NOBIS — Gil & Capinam (Gil + Mutantes)

CORAÇÃO MATERNO — Vicente Celestino (Caetano)

PANIS ET CIRCENCIS — Gil & Caetano (Mutantes)

LINDONEIA — Gil & Caetano (Nara)

PARQUE INDUSTRIAL — Tom Ze (Gil + Gal + Caetano + Mutantes + coro)

GELEIA GERAL — Gil & Torquato (Gil)

FACE B

BABY — Caetano (Gal + Caetano)

TRES CARAVELAS — (Caetano + Gil)

ENQUANTO SEU LOBO NAO VEM — Caetano (Caetano + Gal + Rita)

MAMAE CORAGEM — Caetano & Torquato (Gal)

BATMACUMBA — Gil & Caetano (Gil + Mutantes + Gal + Caetano)

HINO AO SENHOR DO BONFIM DA BAHIA (Caetano + Gil + Mutantes + Gal + coro)

FICHA TÉCNICA

Arranjos: ROGERIO DUPRAT

Produção: MANUEL BAREMBEIN

Técnico de gravação: ESTELIO

Revisão: ROE, SP

Período de gravação: Maio de 1968

SEQUENCIA 5

CENA 6

INTERIOR, NOITE. PAREDE AZUL. OS PERSONAGENS ENTRAM EM CAMPO, UM A UM, DIZEM SUAS PALAS E SAEM EM SEQUIDA.

TORQUATO — Pode dizer palavrão?

CAETANO — Vocês são contra ou a favor do transplante de coração materno?

R 765.040 L

COMPANHIA
BRASILEIRA
DE DISCOS

CGC n.º 33.177.411/3

© 1968

SEQUENCIA 5

CENA 7

EXTERIOR, DIA DE SOL. NARA E OS MUTANTES PASSEIAM DE MÃOS DADAS E PÉS DESCALÇOS NA AREIA. TODOS OS CABELOS VOAM AO VENTO. PRAIA DE IPANEMA.

NARA — Pois é... e Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga... e Pixinguinha...

OS MUTANTES — Pois é... e os Jeffersons's Airplane e os MAMMA&Papas... e...

NARA — Pois é... e as pessoas se perdem nas ruas e não sabem ler e consultam consultórios sentimentais e querem ser mais Brasil... e se perdem...

OS MUTANTES — É aquela distorção dá a ideia de que a guitarra tem um som contínuo... e até a boutique dos beates se chama a maçã...

NARA — Pois é... falaram tanto...

CORTA

SEQUENCIA 5

CENA 8

INTERIOR, NOITE. TOM ZE, SOZINHO NO QUARTO, LENDO A ANTOLOGIA NOIGANDRES. PAPEIS COM ANOTAÇÕES ESPALHADOS ELE PARA DE LER, ANOTA ALOUMAS COISAS NUM PAPEL PARA UM INSTANTE. VOLTA A LER. FECHA O LIVRO E FICA PENSANDO. CAMERA CORRIGE E APROXIMA-SE DO SEU ROSTO. CLOSE DE TOM ZE.

CORTA

SEQUENCIA 5

CENA 9

INTERIOR, NOITE. EXTERIOR, DIA. ESTÓGIO DE GRAVAÇÃO. NARA, GAL, OIL, CAETANO, TORQUATO, CAPINAM E OS MUTANTES, FRENTE AO MICROFONE, OBEDECEM AO MAESTRO ROGERIO DUPRAT. UNIS-SONO.

TODOS — As coisas estão no mundo, só que é preciso aprender.

CORTA

SEQUENCIA 5

CENA 10

INTERIOR, DIA. SALA DE UMA CASA EM NEW JERSEY. PLANO AMERICANO. CAMERA IMOVEI. JOAO GILBERTO E AUGUSTO DE CAMPOS SENTADOS.

AUGUSTO — E o que é que eu digo a eles?

JOAO — Diga que eu estou daqui olhando pra eles.



UNIVERSAL SOUND US LP58 2014

© 1968/1971/1972/1973/1974/1975/1976/1977/1978/1979/1980/1981/1982/1983/1984/1985/1986/1987/1988/1989/1990/1991/1992/1993/1994/1995/1996/1997/1998/1999/2000/2001/2002/2003/2004/2005/2006/2007/2008/2009/2010/2011/2012/2013/2014/2015/2016/2017/2018/2019/2020/2021/2022/2023/2024/2025/2026/2027/2028/2029/2030/2031/2032/2033/2034/2035/2036/2037/2038/2039/2040/2041/2042/2043/2044/2045/2046/2047/2048/2049/2050/2051/2052/2053/2054/2055/2056/2057/2058/2059/2060/2061/2062/2063/2064/2065/2066/2067/2068/2069/2070/2071/2072/2073/2074/2075/2076/2077/2078/2079/2080/2081/2082/2083/2084/2085/2086/2087/2088/2089/2090/2091/2092/2093/2094/2095/2096/2097/2098/2099/2100/2101/2102/2103/2104/2105/2106/2107/2108/2109/2110/2111/2112/2113/2114/2115/2116/2117/2118/2119/2120/2121/2122/2123/2124/2125/2126/2127/2128/2129/2130/2131/2132/2133/2134/2135/2136/2137/2138/2139/2140/2141/2142/2143/2144/2145/2146/2147/2148/2149/2150/2151/2152/2153/2154/2155/2156/2157/2158/2159/2160/2161/2162/2163/2164/2165/2166/2167/2168/2169/2170/2171/2172/2173/2174/2175/2176/2177/2178/2179/2180/2181/2182/2183/2184/2185/2186/2187/2188/2189/2190/2191/2192/2193/2194/2195/2196/2197/2198/2199/2200/2201/2202/2203/2204/2205/2206/2207/2208/2209/2210/2211/2212/2213/2214/2215/2216/2217/2218/2219/2220/2221/2222/2223/2224/2225/2226/2227/2228/2229/2230/2231/2232/2233/2234/2235/2236/2237/2238/2239/2240/2241/2242/2243/2244/2245/2246/2247/2248/2249/2250/2251/2252/2253/2254/2255/2256/2257/2258/2259/2260/2261/2262/2263/2264/2265/2266/2267/2268/2269/2270/2271/2272/2273/2274/2275/2276/2277/2278/2279/2280/2281/2282/2283/2284/2285/2286/2287/2288/2289/2290/2291/2292/2293/2294/2295/2296/2297/2298/2299/2300/2301/2302/2303/2304/2305/2306/2307/2308/2309/2310/2311/2312/2313/2314/2315/2316/2317/2318/2319/2320/2321/2322/2323/2324/2325/2326/2327/2328/2329/2330/2331/2332/2333/2334/2335/2336/2337/2338/2339/2340/2341/2342/2343/2344/2345/2346/2347/2348/2349/2350/2351/2352/2353/2354/2355/2356/2357/2358/2359/2360/2361/2362/2363/2364/2365/2366/2367/2368/2369/2370/2371/2372/2373/2374/2375/2376/2377/2378/2379/2380/2381/2382/2383/2384/2385/2386/2387/2388/2389/2390/2391/2392/2393/2394/2395/2396/2397/2398/2399/2400/2401/2402/2403/2404/2405/2406/2407/2408/2409/2410/2411/2412/2413/2414/2415/2416/2417/2418/2419/2420/2421/2422/2423/2424/2425/2426/2427/2428/2429/2430/2431/2432/2433/2434/2435/2436/2437/2438/2439/2440/2441/2442/2443/2444/2445/2446/2447/2448/2449/2450/2451/2452/2453/2454/2455/2456/2457/2458/2459/2460/2461/2462/2463/2464/2465/2466/2467/2468/2469/2470/2471/2472/2473/2474/2475/2476/2477/2478/2479/2480/2481/2482/2483/2484/2485/2486/2487/2488/2489/2490/2491/2492/2493/2494/2495/2496/2497/2498/2499/2500/2501/2502/2503/2504/2505/2506/2507/2508/2509/2510/2511/2512/2513/2514/2515/2516/2517/2518/2519/2520/2521/2522/2523/2524/2525/2526/2527/2528/2529/2530/2531/2532/2533/2534/2535/2536/2537/2538/2539/2540/2541/2542/2543/2544/2545/2546/2547/2548/2549/2550/2551/2552/2553/2554/2555/2556/2557/2558/2559/2560/2561/2562/2563/2564/2565/2566/2567/2568/2569/2570/2571/2572/2573/2574/2575/2576/2577/2578/2579/2580/2581/2582/2583/2584/2585/2586/2587/2588/2589/2590/2591/2592/2593/2594/2595/2596/2597/2598/2599/2600/2601/2602/2603/2604/2605/2606/2607/2608/2609/2610/2611/2612/2613/2614/2615/2616/2617/2618/2619/2620/2621/2622/2623/2624/2625/2626/2627/2628/2629/2630/2631/2632/2633/2634/2635/2636/2637/2638/2639/2640/2641/2642/2643/2644/2645/2646/2647/2648/2649/2650/2651/2652/2653/2654/2655/2656/2657/2658/2659/2660/2661/2662/2663/2664/2665/2666/2667/2668/2669/2670/2671/2672/2673/2674/2675/2676/2677/2678/2679/2680/2681/2682/2683/2684/2685/2686/2687/2688/2689/2690/2691/2692/2693/2694/2695/2696/2697/2698/2699/2700/2701/2702/2703/2704/2705/2706/2707/2708/2709/2710/2711/2712/2713/2714/2715/2716/2717/2718/2719/2720/2721/2722/2723/2724/2725/2726/2727/2728/2729/2730/2731/2732/2733/2734/2735/2736/2737/2738/2739/2740/2741/2742/2743/2744/2745/2746/2747/2748/2749/2750/2751/2752/2753/2754/2755/2756/2757/2758/2759/2760/2761/2762/2763/2764/2765/2766/2767/2768/2769/2770/2771/2772/2773/2774/2775/2776/2777/2778/2779/2780/2781/2782/2783/2784/2785/2786/2787/2788/2789/2790/2791/2792/2793/2794/2795/2796/2797/2798/2799/2800/2801/2802/2803/2804/2805/2806/2807/2808/2809/2810/2811/2812/2813/2814/2815/2816/2817/2818/2819/2820/2821/2822/2823/2824/2825/2826/2827/2828/2829/2830/2831/2832/2833/2834/2835/2836/2837/2838/2839/2840/2841/2842/2843/2844/2845/2846/2847/2848/2849/2850/2851/2852/2853/2854/2855/2856/2857/2858/2859/2860/2861/2862/2863/2864/2865/2866/2867/2868/2869/2870/2871/2872/2873/2874/2875/2876/2877/2878/2879/2880/2881/2882/2883/2884/2885/2886/2887/2888/2889/2890/2891/2892/2893/2894/2895/2896/2897/2898/2899/2900/2901/2902/2903/2904/2905/2906/2907/2908/2909/2910/2911/2912/2913/2914/2915/2916/2917/2918/2919/2920/2921/2922/2923/2924/2925/2926/2927/2928/2929/2930/2931/2932/2933/2934/2935/2936/2937/2938/2939/2940/2941/2942/2943/2944/2945/2946/2947/2948/2949/2950/2951/2952/2953/2954/2955/2956/2957/2958/2959/2960/2961/2962/2963/2964/2965/2966/2967/2968/2969/2970/2971/2972/2973/2974/2975/2976/2977/2978/2979/2980/2981/2982/2983/2984/2985/2986/2987/2988/2989/2990/2991/2992/2993/2994/2995/2996/2997/2998/2999/3000/3001/3002/3003/3004/3005/3006/3007/3008/3009/3010/3011/3012/3013/3014/3015/3016/3017/3018/3019/3020/3021/3022/3023/3024/3025/3026/3027/3028/3029/3030/3031/3032/3033/3034/3035/3036/3037/3038/3039/3040/3041/3042/3043/3044/3045/3046/3047/3048/3049/3050/3051/3052/3053/3054/3055/3056/3057/3058/3059/3060/3061/3062/3063/3064/3065/3066/3067/3068/3069/3070/3071/3072/3073/3074/3075/3076/3077/3078/3079/3080/3081/3082/3083/3084/3085/3086/3087/3088/3089/3090/3091/3092/3093/3094/3095/3096/3097/3098/3099/3100/3101/3102/3103/3104/3105/3106/3107/3108/3109/3110/3111/3112/3113/3114/3115/3116/3117/3118/3119/3120/3121/3122/3123/3124/3125/3126/3127/3128/3129/3130/3131/3132/3133/3134/3135/3136/3137/3138/3139/3140/3141/3142/3143/3144/3145/3146/3147/3148/3149/3150/3151/3152/3153/3154/3155/3156/3157/3158/3159/3160/3161/3162/3163/3164/3165/3166/3167/3168/3169/3170/3171/3172/3173/3174/3175/3176/3177/3178/3179/3180/3181/3182/3183/3184/3185/3186/3187/3188/3189/3190/3191/3192/3193/3194/3195/3196/3197/3198/3199/3200/3201/3202/3203/3204/3205/3206/3207/3208/3209/3210/3211/3212/3213/3214/3215/3216/3217/3218/3219/3220/3221/3222/3223/3224/3225/3226/3227/3228/3229/3230/3231/3232/3233/3234/3235/3236/3237/3238/3239/3240/3241/3242/3243/3244/3245/3246/3247/3248/3249/3250/3251/3252/3253/3254/3255/3256/3257/3258/3259/3260/3261/3262/3263/3264/3265/3266/3267/3268/3269/3270/3271/3272/3273/3274/3275/3276/3277/3278/3279/3280/3281/3282/3283/3284/3285/3286/3287/3288/3289/3290/3291/3292/3293/3294/3295/3296/3297/3298/3299/3300/3301/3302/3303/3304/3305/3306/3307/3308/3309/3310/3311/3312/3313/3314/3315/3316/3317/3318/3319/3320/3321/3322/3323/3324/3325/3326/3327/3328/3329/3330/3331/3332/3333/3334/3335/3336/3337/3338/3339/3340/3341/3342/3343/3344/3345/3346/3347/3348/3349/3350/3351/3352/3353/3354/3355/3356/3357/3358/3359/3360/3361/3362/3363/3364/3365/3366/3367/3368/3369/3370/3371/3372/3373/3374/3375/3376/3377/3378/3379/3380/3381/3382/3383/3384/3385/3386/3387/3388/3389/3390/3391/3392/3393/3394/3395/3396/3397/3398/3399/3400/3401/3402/3403/3404/3405/3406/3407/3408/3409/3410/3411/3412/3413/3414/3415/3416/3417/3418/3419/3420/3421/3422/3423/3424/3425/3426/3427/3428/3429/3430/3431/3432/3433/3434/3435/3436/3437/3438/3439/3440/3441/3442/3443/3444/3445/3446/3447/3448/3449/3450/3451/3452/3453/3454/3455/3456/3457/3458/3459/3460/3461/3462/3463/3464/3465/3466/3467/3468/3469/3470/3471/3472/3473/3474/3475/3476/3477/3478/3479/3480/3481/3482/3483/3484/3485/3486/3487/3488/3489/3490/3491/3492/3493/3494/3495/3496/3497/3498/3499/3500/3501/3502/3503/3504/3505/3506/3

O disco inicia com Gilberto Gil, acompanhado dos Mutantes, desnudando a “Miserere Nóbis” brasileira. A música começa com o som de órgão e o toque de um sino, numa clara simulação do ambiente religioso (uma missa), para logo se misturar aos ritmos swingados de violões e o coro, rompendo bruscamente com o estilo sacro da canção, ao mesmo tempo nos remetendo às bandinhas de coreto. Canta Gil: “*Miserere-re nobis/ Ora ora pro nobis/ É no sempre será oi-iá-iá/ É no sempre sempre serão*”. No segundo lance da estrofe, Gil anuncia as intenções dos tropicalistas baianos e brada para que todos possam ouvir: “já não somos como na chegada/ Calados e magros esperando/ O jantar/ na borda do prato se limita/ A janta/ As espinhas do peixe de volta/ Pro mar”. Nesta passagem faz alusão diretamente a duas referências da história, passada e imediatamente presente. A primeira se refere à chegada dos primeiros missionários e a realização da primeira missa em solo brasileiro, já a segunda, pode ser um recado de que eles, agora tropicalistas, não serão mais como àqueles que se “submeteram” aos esquematismo dogmático e políticos dos tempos do Arena Canta Bahia.

Segue mais um bloco e a canção adquire ares de contestação, na discrepante miséria social e econômica vigente no país e insinua utopicamente querer eliminá-las e/ou igualá-las, antes, porém “Ora, ora pro nobis” para que “... Um dia seja/ Para todos e sempre a mesma cerveja/ Tomara que um dia dia/ Um dia não/ Para todos e sempre metade do pão/ (...) / Tomara que um dia dia/ Um dia não/ Na mesa da gente tem banana e feijão”. Não tarda e a mesa é colocada de pernas pro ar, num corrosivo ataque à “hora sagrada” das refeições, cujos aspectos são de uma mesa forrada de linho, porém molhada de vinho e, por fim, manchada de sangue: “Derramemos vinho no linho da mesa/ Molhada de vinho e manchada de sangue”. A última estrofe é reveladora do clima de violência vigente no país, da miséria crescente e do cerceamento da liberdade de expressão. Metaforicamente, Gil canta “Brasil”, “fuzil” e “canhão” por meio de uma linguagem/código, aparentemente deslocada da compreensão do ouvinte.

Vivíamos sobre o comando dos generais e tudo era dito de forma velada, codificada: “*Bê-rê-a-Bra-si-i-sil/ Fê-u-fu-ç-i-lê-çil/ Cê-a-ca-nê-agá-a-o-til-ão*”. Encerra-se a “Miserere Nobis” brasileira, aos sons de disparos de canhões que irão perdurar até o começo da próxima música. Esta prática de fundir uma canção na outra, eliminando o intervalo num diálogo entre ambas, se tornaria comum no universo da música *pop-rock* internacional, sobretudo após ser adotada no álbum *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* (1967), pelos mais afamados astros da música pop mundial: Os Beatles.

Os disparos de canhões abrem caminho para um Caetano Veloso melancólico, dramalhão, reclamando pelo “*Coração Materno*” – canção composta por Vicente Celestino, em 1937 –, e apresentando traços exagerados do sentimentalismo de certa cultura rural, numa justaposição social e psicológica ao meio urbano industrial. A interpretação melodramática emprestada por Caetano coaduna-se com o arranjo elaborado por Duprat, que num misto de ironia e paródia flertam com a original versão de Celestino e seu bolerismo quadrado. A desatualização da versão original acontece pela alusão ao grotesco típico da expressão de sentimentalismo próprio de uma época e, ao mesmo tempo, funciona como crítica do próprio anacronismo. A letra em si narra a história de um “campônio” que, para provar sua “louca paixão”, está disposto cumprir as ordens dadas pela amada idolatrada. Esta “a brincar”, duvida da veracidade dos sentimentos dele e ordena: “*parte já e pra mim vai buscar/ De tua mãe inteiro coração*”. Vale lembrar: 1968, foi o ano em que o médico Euclides de Jesus Zerbini realizou o primeiro transplante de coração no Brasil. Também foi o ano que morreu de infarto o autor da música: Vicente Celestino. Transplantar o velho e combalido coração da cultura brasileira era o tipo de intervenção cirúrgica pretendida pelos tropicalistas.



CORAÇÃO MATERNO



Tiene um campônio à sua amada!
Minha idolatrada, diga-me o que quer
Por ti vou matar, vou roubar,
embora tristezas me causes mulher
Provar quero eu que te quero.
venere teus olhos, teu porte, teu ser
Mas diga, tua ordem espero,
por ti não me importa matar ou morrer
E ela disse ao campônio, a brincari:
Se é verdade tua louca paixão
Parte já e pra mim vá buscar
de tua mãe inteiro o coração



E a correr o campônio partiu.
como um raio na estrada sumiu
Sua amada qual louca ficou,
a chorar na estrada tomou



Chega à choupana o campônio
E encontra a mãezinha
ajoelhada a rezar



Sanga-lhe o peito o demônio
Tombando a velhinha
aos pés do altar
Tira do peito sangrando
da velha mãezinha
o pobre coração



E volta a correr proclamando:
Vitória, vitória, tens minha paixão
Mas em meio da estrada caiu,
e na queda uma perna partiu
E à distância saltou-lhe da mão
sobre a terra o pobre coração
Meuse instante uma voz ecoou:



A tragédia familiar se avoluma quando, sem pestanejar, para provar a louca paixão, o campônio “*como raio na estrada sumiu*” rumo à choupana e lá chegando, “*encontra a mãezinha ajoelhada a rezar*”. Tomba a “*velhinha aos pés do altar*”, arrancando-lhe do “peito sangrando/ ... O pobre coração”. Os motivos freudianos existentes em Celestino são revestidos de ironia, pontuada pela voz do intérprete. Na estrada, voltando aos braços da sua amada, o campônio caiu, “E na queda, uma perna partiu”. Ao tombar, das mãos “à distância saltou-lhe/... Sobre a terra o pobre coração”. Com os ventrículos sangrando, do pobre coração materno ecoa a voz da mãe, que clama pelo amor do filho: “Vem buscar-me filho, aqui estou/ Vem buscar-me que ainda sou teu”. O efeito polimórfico do arranjo da canção coaduna-se com a interpretação melodramática de Caetano, na medida em que se aproxima e se distancia da versão original pelo alto grau de exagero típico de Celestino e da época dos vozeirões. O tom é de paródia e sátira e expressa o alto grau de sentimentalismo da época, num claro deboche de Caetano mal disfarçando a crítica ao anacronismo de Celestino.

A música título do disco-manifesto, “Panis et Circensis”, é interpretada pelos Mutantes. A canção se inicia numa justaposição de instrumental elétrico que cola passagem nos Beatles, numa alusão, que de agora em diante, se deseja lançar a música brasileira para além Mar. “Panis et Circensis”, composta por Caetano Veloso, é o desejo do seu criador, pontuado pela voz dos intérpretes: “*Eu quis cantar/ Minha canção iluminada de sol*”. O estilo circense da canção (“*soltei os tigres e os leões/ Nos quintais*”) serve enquanto crítica e negação dos valores familiares, alheios a tudo na “sala de jantar”, apenas preocupadas “em nascer e morrer”. Em determinado momento o ouvinte é apanhado de surpresa, a música é interrompida por um procedimento simulando a falta de energia, ou alguém que tropeçou no fio e desligou o aparelho.

Quando a música volta a tocar em ritmo acelerado, parece se iniciar outra canção, mas é a mesma. Música dentro da música. Perto do final repete-se o estribilho, a música mais uma vez é bruscamente interrompida e instalam-se ruídos de copos, talheres, vozes e risadas, numa debochada simulação crítica ao tradicional momento da refeição familiar, daquelas onde o patriarca se encontra sentado na cabeceira da mesa: “Me passa a salada por favor... O pão... Só mais um pedacinho”, enquanto ao fundo escuta-se uma valsa vienense. Encerra-se com a porralouquice dos Mutantes e seu debochado e pomposo recital de guitarras, cítaras, flautas, vozes esganiçadas. “Ah, tá demais!”.

Despenca-se no terreno melancólico. “Lindonéia” é a canção/personagem logo a seguir. Figura dramática e de expressão atordoada, é criação de Caetano e Gil. A música foi inspirada no quadro “Lindonéia ou Gioconda do subúrbio”, do artista plástico carioca Rubens Gerchman. A obra do artista é uma implícita paródia a Mona Lisa, personagem de expressão ambígua, tela do renascentista italiano Leonardo da Vinci. Nara Leão (que aparece na foto dentro da foto) é quem canta a música. Pautada num arranjo com o estilo musical dos boleros cafonas de outrora, o tom se coaduna com a monótona interpretação emprestada por Nara. Mais uma vez o tom melancólico do arranjo conota o desejo dos tropicalistas de querer sepultar todo o atavismo reinante na cultura brasileira. A música é auto-análise da própria intérprete. Em atordoado transe/

trânsito musical, de passagem por várias vertentes da música popular brasileira: bossa nova, samba de raiz, música de protesto, Nara encontra guarida na aba tropicalista. A letra objetiva retratar a caótica realidade do cotidiano suburbano da grande metrópole de uma “Lindonéia desaparecida/ Na preguiça, no progresso/ Lindonéia desaparecida/ Nas paradas de sucesso”.



Autorretrato de Nara se esforçando por se fazer ouvir neste universo que se esfumava. O drama familiar e conservador volta a ser alvo de ataque e críticas por parte dos autores, na medida em que Lindonéia é moça reprimida em seus desejos e sofre as dores da solidão imposta pelas convenções sociais de uma sociedade que agoniza diante do progresso: “*Aí meu amor/ A solidão vai me matar de dor*”. O regime de opressão também está presente no caos cotidiano da grande cidade: “*Cachorros mortos nas ruas/ Policiais vigiando/ O sol batendo nas frutas/ Sangrando*”. Tanto personagem quanto intérprete, “no avesso do espelho”, fundem-se uma na outra, não se reconhecem, perderam seus referenciais na agonia do progresso e se encontram na fotografia do “outro lado da vida”.

Chegamos então ao ponto nevrálgico dessa especulação. De participação fugaz, dentre todos, como já dissemos, Tom Zé é o único que não teve seu excerto solo. Presente na moldura, mas ausente no disco, aparece como compositor da faixa seguinte: “*Parque Industrial*”. A turma turuna e central da “tropicálida” amordaça Tom Zé e o impede de soltar a voz na “grande festa” que se iniciava “em toda nação”, roubam-lhe a cena e não o deixam cantar a própria música, que assim segue interpretada pelo núcleo central, tendo Gil por condutor principal:

(Gil) “*Retocai o céu de anil/ Bandeirolas no cordão/ Grande festa em toda nação/ Despertai com oração/ O avanço industrial/ Vem trazer nossa redenção*”. (Gal) “*Tem garotas-propagandas/ Aeromoças e ternura no cartaz*”. (Caetano) “*Basta olhar na parede/ Minha alegria num instante se refaz*”. (Gil) “*Pois temos o sorriso engarrafado/ Já vem pronto e tabelado/ É somente requeitar/ E usar*”. (Coro) “*Porque é made, made, made/ Made in Brazil*”. (Gil) “*Retocai o céu de anil/ Bandeirolas no cordão/ Grande festa em toda nação/ Despertai com orações/ O avanço industrial/ Vem trazer nossa redenção*”. (Caetano) “*A revista moralista/ Traz uma lista dos pecados da vedete/ E tem jornal popular que nunca se espreme/ Porque pode derramar*”. (Gil) “*É um banco de sangue encadernado/ Já vem pronto e tabelado/ É somente folhear/ E usar*”. (Coro) “*Porque é made, made, made/ Made in Brazil*”.



A música se desdobra num arranjo/recital de fanfarra, típico das bandinhas de coreto, e funde-se com a polifonia instrumental/coral. A multiplicidade ruidosa do arranjo é justaposto aos motivos circenses, no ritmo de sambalço, ao arranjo de orquestra, dando ênfase ao clima festivo que a Tropicália pretende estabelecer. A letra revela a caótica realidade do país e do avanço industrial, numa operação carnavalesca unindo em alto grau de deboche e ironia os mitos oficiais: *“Retocai o céu de anil/ Bandeirolas no cordão/ Grande festa em toda a/ Nação/ Despertai com orações/ O avanço industrial/ Vem trazer nossa redenção”*. Os versos finais são imperativos, emanados dos discursos de um Juscelino ou mesmo dum General de quatro estrelas, afinal de contas estamos em 68 e o progresso serve de justificativa para todo tipo de atrocidades. A verve crítica de Tom Zé não poupa ninguém e os meios de comunicação são satirizados com inequívoco sarcasmo, a começar pela publicidade: *“Tem garotas-propaganda/ Aeromoças e ternura no/ Cartaz/ Basta olhar na parede/ Minha alegria num instante/ Se refaz/ Pois temos um sorriso/ Engarrafado/ Já vem pronto e tabelado/ É somente requeutar e usar”*.

Apesar do avanço industrial, as contradições e paradoxos do moderno e do arcaico subsistem no seio dos veículos de comunicação impressos, que não se descuidam em reproduzir nosso torpe moralismo: *“A revista moralista/ Traza uma lista dos pecados/ Da vedete”*. Embora o ritmo da música seja comemorativo, as rajadas de sarcasmo e ironia conseguem furar o cerco e o jornalismo sensacionalista vira alvo preferencial do deboche de Tom Zé, amenizados pela interpretação de Caetano e Gil: *“E tem jornal popular/ Que nunca se espreme/ Porque pode derramar/ É um banco de sangue/ Encadernado/ Já vem pronto e tabelado/ É somente folhear e usar”*. A música termina em meio à gritaria e aplausos de uma pseudo-comemoração da nova ordem que começara a se instalar. Segundo Favaretto, ao final da canção, a entoação cafona de Tom Zé, cantando a palavra “Brazil”, marca o clima de dominação de mascarada ideologia. Há controvérsias, no entanto.

De parca participação no disco manifesto, torna-se quase impossível distinguir a voz de Tom Zé em meio ao coro, já que os momentos solos são divididos entre Caetano, Gil e Gal: *“Porque é made, made, made/ Made in Brazil”*.

“Parque Industrial” é título referência ao romance escrito em 1932 e publicado em 33 por Patrícia Rehder Galvão, a Pagu. A cantiga é ácido borrifado nos olhos do tradicional cancionista brasileiro e Tom Zé ironiza com muito humor e sátira os contrastes entre modernidade e subdesenvolvimento, existentes nas entranhas de um país vergado pela ditadura. Revelando-se um arguto observador dos processos de modernização e industrialização feito a toque de caixa e muita porrada, o efeito cômico da cantiga revela a face contraditória dum país entulhado de problemas sociais, econômicos e políticos. A verve desconcertante e crítica de Tom Zé imposta na cantiga, talvez já fosse um sinal de que ele tomaria outros rumos neste cenário, num esforço do qual pudesse pensar e construir a própria trajetória. Valendo-se de um humor cortante, talvez nem fosse isso o que os tropicalistas (Gil e Caetano) desejassem evidenciar naquele momento. Enquanto a preocupação dos tropicalistas de primeira hora se ancorava na problematização das questões da cultura brasileira, visando valorizar a produção e o consumo da arte de vanguarda, Tom Zé apostará as fichas no humor, na sátira e na crítica cortante como forma de sublimação. A crítica ácida de *“Parque Industrial”* está longe de qualquer conotação com as canções de protesto, com movimentos da esquerda estudantil e as formas imperativas impostas pelo CPC’s da UNE, como também se recusa a qualquer possibilidade de representação dos valores da cultura nacional. No frígido dos ovos, talvez por não se afinar aos propósitos tropicalistas daquele momento, Tom Zé tenha sido aliado dessa grande festa que se iniciava em toda nação, e podem ter sido estes os motivos dele ser impedido de cantar a própria cantiga: *“porque é made, made, made in Brazil”*.

Após o passeio no “Parque industrial”, Gilberto Gil e Torquato Neto se apresentam desfolhando a bandeira da comissão de frente da escola de samba (samba!?) Brasil, alegrando o carnaval de contradições simbólicas da “Geléia Geral” brasileira. Em “Geléia Geral” estabelece-se uma linha de tensão tropicalista. A música é embate direto com “Tropicália”. “Geléia Geral” é uma suíte de inventários do Brasil, e já aí elas são complementaridade e oposição, na medida que a música se pretende representativa do disco-manifesto e do movimento tropicalista. A letra é puro ácido. Borrifado sobre as relíquias da Nação, as transformam em geléia desmistificadora da ideologia nacionalista-ufanista. O arranjo é um caldeirão de ritmos justapostos indo desde capoeira, passando por banda de coreto, bateria de escola de samba e o tradicional cancionero nordestino. Composto em estilo metralhadora citatória, o texto dispara numa velocidade estonteante contra as imagens das “reliíquias do Brasil”, que podem ser tanto naturais quanto culturais, de modo que a colisão entre as paisagens de outrora e de agora as transformam em “geléia geral”, num painel desmistificador, fragmentário e caótico dos símbolos nacionais: “*Minha terra onde o sol é mais limpo/ E Mangueira onde o samba é mais puro*”. Bem ao gosto do canibalismo oswaldiano, esta passagem é um tiro na nuca dos eternos herdeiros do romantismo exacerbado pela “Canção do Exílio”, do poeta maranhense Gonçalves Dias; e outro na testa de “Carolina”, menina dos olhos do mangueirense Chico Buarque, que “da janela examina a folia” na “Mangueira onde o samba é mais puro”.

O deboche literário desfila na passarela da “geléia geral”, por meio de uma alegórica metáfora terminal em associação surrealista de justaposições caóticas: citações musicais de “O Guarani”, de Carlos Gomes e de “All the Way”, de Frank Sinatra. Para os tropicalistas “A alegria é a prova dos nove” nessa “brutalidade do jardim” tropical, que já não é edênico. Os versos são alusões diretas ao “Manifesto Antropófago” e a “Serafim Ponte Grande”, de Oswald de Andrade. Enquanto paródia anárquica, Gil segue ironizando as imagens símbolos da nação, enquanto o furacão devastador de relíquias ganha força: “Salve o lindo pendão dos teus olhos”, é nítida metáfora aos versos do Hino da Bandeira. O cancionero nordestino não escapa ao vendaval e é arrastado pela crítica ao folclore da dança do bumba-meu-boi embalado pelo ritmo iê-iê-iê: “Ê bumba-iê-iê-boi/ Ano que vem mês que foi/ Ê bumba-iê-iê-iê/ É a mesma dança meu boi”. “Geléia Geral” nos remete automaticamente ao poeta concretista Décio Pignatari, quando este afirmava que “Na geléia geral brasileira, alguém tem que exercer as funções de medula e osso”. Gil e Caetano não se fazem de rogados. Enquanto o primeiro assume a condição de medula, o segundo se tornaria o osso duro de roer dessa meleca nacional. Sempre em riste, o rapaz “divino maravilhoso”, aprecia a “deselegância discreta” das meninas de Sampa. Sem perder o gosto pelo calor do “menino do rio”, ele sabe retribuir “a piscadela do garoto de flerte do Trianon”, porque sabe “o que é bom” e sua “presença entra pelos sete buracos” da nossa “cabeça”, e viva que já lhe deu “Circuladô de fulo” e o que ainda falta lhe dar.

Travestida numa roupagem bossanovista, “Baby” é ambiguidade semidisfarçada que mal oculta as intenções tropicalistas. Se “Parque Industrial” sarcasticamente critica os veículos de publicidade, “Baby” poeticamente os anuncia. A canção é alusão direta ao legado da Bossa Nova, da qual se dizem herdeiros os baianos; é declaração intencional e semivelada de que o desejo tropicalista não é mais o de retomar a “linha evolutiva” da música popular, mas a desconstrução de tudo que

ALEGRIA É A PROVA DOS NOVE
A TRISTEZA TEM PORTO SEGURO
MINHA TERRA ONDE O SOL É MAIS LIMPO
EM MANGUEIRA ONDE O SAMBA É MAIS PURO
TUMBADORA NA SELVA SELVAGEM
PINDORAMA PAÍS DO FUTURO

É BUMBA-IÊ-IÊ-BOI.....

É A MESMA DANÇA NA SALA, NO CANGAÇO, NA TV.
E QUEM NÃO DANÇA NÃO FALA
ASSISTE A TUDO E SE CAJA
NÃO VÊ NO MEIO DA SALA
AS RELÍQUIAS DO BRASIL
DOER MULATA MALVADA
UM ELEFÊ DE SINATRA
MARACUJÁ, MÊS DE ABRIL

VETADO

É BUMBA-IÊ-IÊ-BOI.....

PLURIALVA, CONTENTE, GRESHEIA
MISS LINDA BRASIL DIZ BOM DIA
E OUTRA MOÇA, TANGÊM, CAROLINA
DA JANELA EXAMINA A FOLIA

pisou neste chão até o momento, e não se salva a estagnação onde se encontrava a própria “Nova-bossa-velha-&-velha-bossa-nova”. O lirismo empostado na interpretação de Gal Costa (re) estabelece a tensão entre moderno e arcaico, disseminada por uma linguagem publicitária, apontando para uma nova sensibilidade determinada pelo consumismo cotidiano de coisas essenciais e supérfluas: *“Você precisa saber da piscina/ Da Margarina/ Da Carolina/ Da gasolina/ (...) / Você precisa tomar um sorvete/ Na lanchonete/ Andar com a gente/ Me ver de perto/ Ouvir aquela canção do Roberto/ Baby Baby”*. O estilo “letra-câmera-na-mão” enumera elementos contrastantes do universo musical brasileiro, desde a referência da alienação jovem-guardista de Roberto Carlos ao engajamento político/juvenil de Chico Buarque. O desejo dos tropicalistas de se fazerem “ídolos” nacionais, é intenção semioculta da compreensão do ouvinte: *“Você precisa tomar um sorvete/ Na lanchonete/ Andar com a gente/ me ver de perto”*. Mais do que ouvir “aquela canção do Roberto”, eram eles, os tropicalistas e Caetano, em particular, que pretendiam ser ouvidos. As rajadas não param e Caetano faz Gal cantar a necessidade de se aprender inglês, que logo logo se tornará a “língua oficial” dos negócios, no mundo de uma economia global: *“Você precisa aprender inglês”*. Era apenas uma das invariáveis da globalização se impondo e forjando a nova língua da comercialização.

A verve antropofágica oswaldiana também se faz presente em aproximação do fragmento de “Música de Manivela”. Já perto do final do texto, instaura-se a simulação de gírias entre dois sujeitos que vivem felizes (“comigo vai tudo azul... contigo vai tudo em paz”), por morarem na “melhor cidade da América do Sul”. Chega-se então ao final da canção e já aí se tem música dentro da música. Enquanto Gal, com sua interpretação lírica repete o estribilho “Baby”, ouve-se a voz de Caetano numa justaposição dos versos de “Diana”, sucesso com Paul Anka na década de 50, e regravado por Celly Campelo no início de 60. “Diana” é antropofagicamente degustada em trocadilho intencional e se transforma em “Baiana”, nos versos: *“Please stay by me, baiana”. Baby, baby, baby!*

Na praia tropical aportam “Três Caravelas”, comandadas pelo “navegante atrevido”. Gil e Caetano ancoram nos palcos brasileiros como os legítimos e eternos neo-colonizadores da moderna (ou será pós?)

música popular brasileira, da história, da América “por que não? Por que não?”. A música é cantada em dueto, cujos intérpretes, Caetano e Gil, vão alternando os vocais entre o português e o castelhano. Um pós-Cabral, um pós-Colombo, ambos pós-baianos. O elemento arcaico das Três Caravelas representa a chegada dos primeiros colonizadores, mas, também, serve enquanto alegoria da carnavalização tropicalista que avisa: *“Muita coisa aconteceu/ Daquele tempo pra cá/ O Brasil aconteceu/ É o maior que há”*. Sim, o Brasil é o maior país da América Latina e muita coisa ainda estava por acontecer, sobretudo as intenções dos tropicalistas em inserir o movimento em dimensões continentais. O *“viva a Cristovão Colombo/ Que para nossa alegria/ Veio com três caravelas”*, ganha ares de paródia antropofágica, bem ao gosto da crítica oswaldiana aos primeiros cronistas do Brasil: “Precisamos, meninos, desvespuciar e descolombizar a América e descabralizar o Brasil (a grande data dos antropófagos: 11 de outubro, isto é, o último dia da América sem Colombo)”. Nesta perspectiva, “Três Caravelas” está diretamente em sintonia com “Terra em Transe”. O ponto de ligação acontece na cena que mostra Diaz chegando nestas paragens e, de joelhos, simula a realização da primeira missa nas terras do “Pau-brasil”/Eldorado. Traduzida e interpretada por João de Barros em ritmo de marchinha carnavalesca, “três caravelas” é simulacro de ritmos brasileiros. Os ventos que embalam as velas das caravelas tropicais ecoam da onda rítmica: o tom carnavalesco, o swing tropical, os closes cinematográficos das chanchadas, agitam as naus de “Pinta”, “Nina” e “Santa Maria”. E viva Cristovão Colombo!



“Enquanto seu lobo não vem”, suposta historieta quase infantil, é rara escorregadela de Caetano Veloso no terreno explícito do engajamento político. A Canção denuncia a situação presente da política do país, o estado de exceção levado à cabo pelos militares no poder: *“Vamos passear na floresta/ Escondida/ Meu amor/ Vamos passear na avenida/ Vamos passear nas veredas/ No alto/ Meu amor/ Há uma cordilheira/ Sob o asfalto/ A estação primeira de/ Mangueira passa em ruas/ Largas/ Passa por debaixo da avenida/ Presidente Vargas”*. Letra e arranjo coadunam-se num passeio musical onde ambos procuram uma saída para escapar da eterna vigilância: *“Vamos passear na floresta... Vamos passear na avenida... Vamos passear nas veredas”*. Os tropicalistas querem percorrer todos os caminhos. O convite para passear revela-se num duplo sentido, conotando dois níveis de exceção: o sexual e o político. O clima de repressão política estabelecido no país só exige que o passeio seja feito em área aberta, em ruas largas, em avenidas, espaços que facilitam a repressão. A relação entre o desejo e a proibição sustenta a tensão do texto, até o momento esperado da liberação carnavalesca, quando aparentemente todas as ordens são suspensas e investidas, e *“A Estação primeira de Mangueira passa em ruas largas”*, mas logo volta se estabelecer a interdição: *“Passa por debaixo da Avenida Presidente Vargas”*. *“Enquanto seu lobo não vem”*, reforça o caráter repressivo que é acentuado e exposto pelos ecos que se fazem ouvir nas vozes de Gal Costa e Rita Lee, repetindo simultaneamente, ao longo da música, fragmentos extraídos do samba-frevo “Dora”, de Dorival Caymmi: *“Os clarins da banda militar”*.

Inicia-se o segundo bloco da canção e o clima fica mais pesado: definitivamente entramos num terreno proibido *“Vamos passear nos Estados Unidos do Brasil/ Vamos passear escondidos/ Vamos desfilar pelas ruas/ Onde Mangueira passou/ Vamos por debaixo das ruas/ Debaixo das bombas, das Bandeiras,/ debaixo das botas/ Debaixo das rosas dos Jardins,/ debaixo da lama/ Debaixo da cama”*. A interpretação realista de Caetano



é reveladora da imposição política e da dominação norte-americana, principal financiadora da ditadura brasileira e latino-americana: *“vamos passear nos Estados Unidos do Brasil... Debaixo das bombas... Das Bandeiras... Das botas”*. No desejo de subverter a ordem imposta, mais que uma sátira ao Brasil americanizado, o narrador parece conclamar a sociedade para as passeatas, para contestar a brutalidade do governo vigente. Ou ainda pode ser uma implícita crítica aos modelos de protestos. A letra comporta ambiguidades: nos versos *“vamos desfilar pelas ruas onde Mangueira passou”* é alusão direta ao policiamento da música brasileira e é nestas ruas que o bloco tropicalista pretende desfilar. A carnavalização/ descarnavalização acontece de maneira paradoxal, cujo passeio agora é feito às escondidas, pelas ruas *“onde Mangueira passou”*. O passeio é subversivo, comporta uma proposta para reforçar a luta armada e os atos terroristas da esquerda (sequestros de embaixadores, assaltos a bancos e “Bombas”), mas, também, a subversão da música brasileira. O clima de insegurança se estabelece pelo medo, onde os passeios são feitos em meio à repressão e limitam-se aos *“jardins”, “debaixo da lama”, “debaixo da cama”*.

Gal Costa volta mais uma vez para interpretar “*Mamãe Coragem*”, música composta por Caetano e Torquato Neto. Na época existia lado B do disco, entretanto, se percebe que é o lado A da Tropicália que vai se alternando ao longo das interpretações musicais do disco manifesto. *Mamãe Coragem* põe em oposição o universo urbano da grande cidade e o ambiente doméstico da classe média. Faz referência à opressão familiar, cujos filhos precisam romper o cordão umbilical da mamãe e se aventurar em busca de uma vida independente, agora, em meio aos perigos vigentes da vida urbana: “*Mamãe mamãe não chore/ A vida é assim mesmo e eu/ fui-me embora/ Mamãe mamãe não chore/ Eu nunca mais vou voltar/ Por aí/ Mamãe mamãe não chore/ A vida é assim mesmo e/ Eu quero é isto aqui*”. Um som de sirene inicia a canção, denunciando referências ameaçadoras. De um lado, alude ao cenário cotidiano das fábricas, onde talvez o filho seja um suposto migrante do interior ou do nordeste e trabalha como operário: “*Mamãe mamãe não chore/ Eu nunca mais vou voltar/ A vida é assim mesmo*”. Por outro, a sirene funciona enquanto metáfora da violenta vigilância policial pelo país afora, e o drama da mamãe se revela diante da decisão do filho de romper a convivência familiar para se entregar ao engajamento político-operário: “*Eu quero eu posso eu/ Quis eu fiz/ Mamãe seja feliz/ (...) / Eu tenho um beijo preso/ na garganta/ Eu tenho um jeito de quem/ Não se espanta/ Braço de ouro vale dez Milhões/ Eu tenho corações fora/ Do peito/ mamãe não chore/ Não tem jeito*”.



O embaralhamento cáustico provocado pelo furacão tropicalista, comporta tudo nas próprias vísceras: agora, o filho precisa plantar a felicidade num chão de concreto da grande cidade, lugar que escolhera para morar:

“*felicidade/ na cidade que eu plantei/ Pra mim/ E que não tem mais fim*”. A enumeração literária é recorrente nas letras tropicalistas e a paródia alimenta sua gula canibalesca: “*Ser mãe é desdobrar fibra por fibra o coração dos filhos*”, é referência corrosiva aos versos de Coelho Neto, onde a grandeza de ser mãe é subvertida em crueldade. Já nos versos “*Leia um romance/.../ Leia ‘Alzira a morta-virgem’ / o ‘Grande industrial’*”, é deboche endereçado à subliteratura de Hugo de América (Elzira a morta-virgem), mas também tem relações com Aluísio de Azevedo (A mortalha de Alzira) e a George Ohnel (O grande industrial - Le maitre de forges - de 1881). Por fim, “*Mamãe Coragem*” é autoanálise, autocritica, autoflagelo freudiano dos compositores, que tiveram de deixar a terra natal e plantar a felicidade na selva de pedras. O clima de ruptura familiar exposto em “*Mamãe Coragem*” é tema recorrente em Caetano, na enunciação da própria partida, “*No dia em que vim embora*”: “*No dia em que eu vim-me embora/ Minha mãe chorava em ai/ Minha irmã chorava em ui/ E eu nem olhava pra trás/ (...) / Minha Vó já quase morta/ Minha mãe até a porta/ Minha irmã até a rua/ E até o porto meu pai/ (...) / E quando eu me vi sozinho/ Vi que não entendia nada/ Nem de pro que eu ia indo/ (...) / Nem chorando nem sorrindo/ Sozinho pra capital*”. É também autoanálise, autoflagelo de Torquato, pois ainda bem cedo teve de trocar Teresina por Salvador. O lado provocador e irreverente de Torquato Neto lhe rendera algumas expulsões das escolas mais tradicionais de Teresina, fato este determinante para a mudança dele à Bahia. Chega-se ao final da canção e do choro da mamãe, o arranjo mantém a tensão entre violão e instrumentos de sopro e já aí ocorre à ruptura decisiva: a música é bruscamente interrompida.



Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba oh
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba
 Bat Macumba ê ê, Bat Macum
 Bat Macumba ê ê, Batman
 Bat Macumba ê ê, Bat
 Bat Macumba ê ê, Ba
 Bat Macumba ê ê
 Bat Macumba ê
 Bat Macumba
 Bat Macum
 Batman
 Bat
 Ba
 Bat
 Bat Ma
 Bat Macum
 Bat Macumba
 Bat Macumba ê
 Bat Macumba ê ê
 Bat Macumba ê ê, Ba
 Bat Macumba ê ê, Bat
 Bat Macumba ê ê, Batman
 Bat Macumba ê ê, Bat Macum
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba oh
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá

Instaura-se novamente a

orgia tropicalista e Gilberto Gil, em

companhia dos Mutantes, “*Bat Macumba*”

para animar a festa tropical. *Bat Macumba* é

letra-manifesto incrustada no disco-manifesto.

Alude intencionalmente aos procedimentos

literários concreto-antropofágicos. A canção é poema

visual que desatualiza qualquer possibilidade de

leitura linear da sequência verbal, e em atitude

autofágica imprime um ritmo degustativo

de sintaxe e semântica, onde a sílaba

anterior é imediatamente devorada,

até ficar sustentada pelo

fragmento fonético “Ba”.

Em movimento pendular de

ruminação, a música volta a

crescer, num espelhamento

sonoro/visual repetindo

superposição de códigos verbais. A intenção visual do poema comporta múltiplas interpretações de formas: na vertical, tem-se a impressão de um grande K, enquanto na horizontal, a estrutura conforma-se em “asa de morcego”, em referência direta ao produto da indústria cultural norte-americana: o super-herói Batman. Lançando um olhar mais atento sobre a estrutura do poema visual de *Bat Macumba*, esta se assemelha à metade da bandeira Nacional, algo sugerindo um país partido ao meio, próprio mesmo da divisão cultural imposta pelos tropicalistas, ou não!

Se colocada de ponta-cabeça, ao invés de asa de morcego, já aí temos um par de orelhas (de Batman?), pois atento mesmo estavam os ouvidos dos tropicalistas, funcionando como antena captadora das novidades estrangeiras, desprezadas pelos artistas ditos engajados. Ainda de ponta-cabeça, *Bat Macumba* sugere lances de escadas, em que ambos os degraus convergem

para o centro, e no centro está o movimento/monumento inaugurado no “planalto central do Brasil”: a Tropicália. No limite interpretativo das ambiguidades pluridimensionais de *Bat Macumba*, a estrutura da letra se configura como a metade de uma ampulheta, que em contagem regressiva, festeja o fim do tempo paralisado pela velha ordem cultural, e entusiasticamente os tropicalistas pretendem sepultar através de um despacho de macumba: “*Batmacumbaiêê/ Batmacumbaobá*”. *Bat Macumba* é colcha de retalhos sincrética, cujos movimentos de contração e expansão unem elementos díspares no pêndulo paradoxal da balança cultural, equilibrando a convivência entre o Brasil remotamente passado e o imediatamente presente, o hiper-real.

A letra é cornucópia de referências díspares, contradição aparentemente deslocada da compreensão imediata da realidade brasileira. O país comporta nas entranhas celebrações paradoxais: macumba é alusão ao ritual afro-brasileiro, do arcaico, do preconceito contra o negro e sua religiosidade (“*Batmacumbaiêê/ Batmacumbaoba*”), unidas à modernidade inocente da juventude transviada, embalada pelo ritmo jovem-guardista do Iê- Iê- Iê (“*Batmacumbaiêê Batman*”) e por sua vez juntam-se ao universo das histórias de gibis, de desenho animado, do cinema do super-herói Batman, do progresso que chega de batmóvel (*Batmacumba/ Batmacum/ Batman*). Ritualisticamente, Batmacumba reestabelece o ritual-concreto-antropofágico do disco-manifesto em cenas abertas, que se pretendem dessacralizadoras, desconstrutoras da metanarrativa das imagens do Brasil, mas, ao mesmo tempo, confirmam e reafirmam o caráter unificador, numa simbiose que cola pequenos fragmentos desta complexa colcha de retalhos cultural. O arranjo sustenta a festa sincrética num misto marcado pelos ritmos de tambores afro-brasileiros, em consonância com acordes de guitarras elétricas distorcidas. Duelam sons de tambores africanos com ritual solístico de guitarra, instrumento americanizado. Arcaico e moderno são diluídos num só ritmo.

Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba oh
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba
 Bat Macumba ê ê, Bat Macum
 Bat Macumba ê ê, Batman
 Bat Macumba ê ê, Bat
 Bat Macumba ê ê, Ba
 Bat Macumba ê ê
 Bat Macumba ê
 Bat Macumba
 Bat Macum
 Batman
 Bat
 Ba
 Bat
 Bat Ma
 Bat Macum
 Bat Macumba
 Bat Macumba ê
 Bat Macumba ê ê
 Bat Macumba ê ê, Ba
 Bat Macumba ê ê, Bat
 Bat Macumba ê ê, Batman
 Bat Macumba ê ê, Bat Macum
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba oh
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá
 Bat Macumba ê ê, Bat Macumba obá

A festa tropicalista chega ao final. O disco-manifesto fecha as asas de inventividades num simulacro de festejo religioso baiano, pretendendo lavar as escadarias da cultura brasileira, em louvor ao “Hino do Senhor do Bonfim”. A música é hino-ritual anunciado numa corruptela sincrética de religiosidade popular. Cantada em coro, com intervenções solísticas de Caetano e Gil, em clave de ritmo popular, simula homenagens dos baianos ao padroeiro, em celebração irônica das conquistas dos seus antepassados: “*Há cem anos/ Nossos pais conduzi-te à/ Vitória/ Pelos mares e campos*”. Os tropicalistas comemoram as conquistas atuais e a celebração serve para referendar as “glórias” dos pós-modernos baianos “*pelos mares e campos*” da cultura brasileira: “*Glória a ti, neste dia de/ Glória/ Glória a ti redentor...*” Não é a toa que o movimento tropicalista se pretende redentor da cultura. As glórias entoadas pelos tropicalistas estão longe dos “cem anos” de vitória anacronicamente anunciada, já que a operação realizada trata-se de uma subversão paródica disfarçada de louvor e o pretérito do passado é deslocado para o presente do indicativo nebuloso da cultura. Instala a ambiguidade da (des) ritualização da festividade religiosa do catolicismo popular baiano, na medida em que não se tem a certeza de (se) tratar de celebração e/ ou uma crítica corrosiva “Ao Hino do Senhor do Bonfim”, os procedimentos devoradores de mitos mal ocultam a profanação carnavalesca do trágico painel da cultura brasileira.

O arranjo é feito em naipes de instrumentos de sopro, sustentando a positividade da festa popular. A solenidade de louvor é profanada no final da canção, quando é interrompida por gritos desesperados e cavernosos gemidos, convertendo o hino em anti-hino e os tradicionais estouros de foguetes são substituídos pelos atuais tiros de canhões. Talvez seja um procedimento estético, servindo de declaração de guerra pelos tropicalistas. O “Hino ao Senhor do Bonfim”, se associado à “*Miserere Nobis*” e “*Bat Macumba*”, compõem a panacéia religiosa do ritual-devoração realizado pelo disco-manifesto, numa pulverização das imagens do Brasil.

Ao mesmo tempo arremessa o país numa sociedade onde tudo se transformará em mercadoria, onde tudo virará produto de consumo, bem ao gosto do maestro Rogério Duprat (na contracapa do disco, ele bradava aos “baianos mal saídos do calor do borralho”: “sabem que podem ganhar muito dinheiro com isso?”. É claro que eles sabiam!). Surfando na onda da arte *pop*, os tropicalistas se colocavam na linha de frente da batalha, para lembrar mais uma vez as palavras de Décio Pignatari, exercendo as “funções de medula e osso na geléia geral brasileira”, combatendo intensamente a xenofobia nacionalista e as estratégias de segurança da identidade nacional, num mundo onde tudo será tragado pela gula mercadológica da produção industrial.

Mal “*Tropicália ou Panis et Circenses*” havia chegado às gôndolas dos supermercados de discos, os desafetos tradicionalistas dispararam as flechas venenosas. Escrevendo para o Jornal Última Hora, o crítico musical Sérgio Porto foi o primeiro a disparar, na coluna “Música em debate”: “A palavra ‘Tropicália’, criada para dar nome a um movimento que fracassou de saída, por ser imitativo e sem imaginação, hoje lembra mais vigarice do que qualquer coisa”, e complementava dizendo que o disco era “uma salada musical de audição penosa”. Continua lamentando ser “uma pena que artistas de talento, como Gil, Caetano, Gal Costa e Torquato Neto, estejam metidos nessa besteira, que o menos exigente dos críticos honestos poderia classificar de subdesenvolvimento musical baiano”, disse Sérgio Porto. Nem todos os desafetos dos tropicalistas foram tão amargos e incisivos, para não dizer surdos. Nelson Motta, que já havia proclamado a “cruzada tropicalista”, classificou “*Tropicália ou Panis et Circensis*” como “um dos mais importantes lançamentos fonográficos dos últimos anos, pela sinceridade da proposta, pela extraordinária inventiva, pela abertura de um novo caminho na expressão poético-musical brasileira”. Por um momento, o senhor Chico de Assis deixou de lado o *parti pris* e se rendera aos arroubos de criatividade e invencionices do disco-manifesto: “Este LP, por cima de todas as cismas tropicalistas, representa um avanço efetivo para o disco Nacional. Deixando

de lado os *parti pris*, consideramos este LP como um limite para a música brasileira. Se alguém quiser topar a briga, precisa fazer algo melhor. Ótimo LP”, concluía o crítico musical. Na noite do dia 07 de agosto de 1968, a casa de shows Dancing fora o palco escolhido para o lançamento comercial de *Tropicália ou Panis et Circensis*. Qualquer semelhança de datas, não é mera coincidência. Naquela mesma noite, o rapaz “tímido”, porém “espalhafatoso”, o “superbacana”, o “divino maravilhoso”, também comemorava o 26º aniversário.

Entre os novelas e novelas da Tropicália, muitos são os nós e os capítulos desta “Vereda tropical”. Enquanto o estardalhaço midiático tratava de alimentar espetaculosamente a “Decadência bonita do samba” sustentada numa linha de tensão entre dois jovens e talentosos compositores/cantores (Caetano Veloso e Chico Buarque), os curtos-circuitos tropicalistas já se faziam notar nas próprias entranhas. Nossa especulação cogita a existência de uma linha de tensão veladamente cultuada e executada nas vísceras da Tropicália. Na divisão do espólio tropicalista, Tom Zé logo tratou de iniciar um percurso inverso no cenário da MPB. Os anos setenta serviram para consolidar o estatuto da MPB, ao mesmo tempo em que Caetano e Gil, precocemente, herdariam o status de semideuses no Olimpo da cultura brasileira. Na contramão das estratégias do mercado de disco, Tom Zé opta por trilhar um caminho cada vez mais oposto, obscuro. Imbuído da necessidade de encontrar uma

nova linguagem musical e incorporar nas produções instrumentos inventados por ele mesmo a partir do lixo industrial descartável: buzinas de automóveis, máquina de lavar, mecanismo de bate-deira de bolo, enceradeiras, esmeril e tantos outros.



Daqui em diante, nossa intenção é seguir os rastros dessa linha de tensão velada, mas existente nas hordas internas do tropicalismo. Por ora, é necessário dizer que Tom Zé, ainda hoje, alardeia suas mágoas e proclama que foi morto e enterrado vivo, quando da divisão do espólio tropicalista. Estas cenas estarão dispostas nos próximos capítulos desta novela tropical, cujo enredo aponta para as desventuras de Tom Zé no reino da tropicália.



Por que Tom Zé? Consideremos que se trata de uma pretensiosa atitude de reparação no cenário da música popular brasileira. Como se a mesma ou o mesmo, precisassem de reparação. Diante da impossibilidade de visualizar todas as cabeças da hidra tropical, seguir-se-á uma estratégia narrativa de interpretação, intuição, ressemantização, ressignificação, mas, sobretudo, especulação de todos os “ãos” ou invenção de qualquer que seja o conceito escapista, se é que existe algum. Nosso interesse é perceber os momentos capazes de simular ou dissimular as desventuras de Tom Zé pelo reino da tropicália. Após o lançamento de “Tropicália ou Panis et Circensis”, caminhos individuais já estavam sendo traçados pelos tropicalistas e seus empresários. Com as prisões de Caetano e Gil, ainda em 68, e o autoexílio em 69, dá-se início ao processo de desarticulação do grupo tropicalista e cada um seguiria seu rumo. O lado A da tropicália (Gil, Caetano, Gal e, indiretamente, Bethânia), seguiu os caminhos do mercado e do consumo de disco, da grande indústria fonográfica e com fortes apelos populares; o lado B (Tom Zé, Jards Macalé, Walter Franco e outros coadjuvantes) percorreu as trilhas do infortúnio, da obscuridade, da marginalidade, do ostracismo.

Ao fazer pose para a foto que ilustraria a capa do suposto disco-manifesto, Tom Zé não fazia a mais vaga idéia (de resto ninguém fazia) que daquele momento em diante se tornaria uma imagem congelada na moldura tropical, um espectro. Acontece que Tom Zé, já esbofeteado durante a realização do espetáculo *“Nova Bossa Velha & Velha Bossa Nova”*, agora, na divisão do espólio tropicalista, receberia o tiro de misericórdia e amargaria por quase duas décadas o azedo sabor do ostracismo. Ainda hoje, Seu Zé costuma insinuar o período que fora “enterrado vivo”. Não que Gil, Caetano, a imprensa e a indústria comercial tenham sido os responsáveis diretos pelo isolamento que levou Seu Zé a ser alijado do mercado fonográfico brasileiro. Em busca da inovação constante, o próprio Tom Zé se isolará dos pares e dos meios de produção, não aceitando as imposições do mercado, nem cedendo à estética dominante que começa a imperar na MPB.

Nos dias atuais, saboreando o gostinho do reconhecimento tardio da mídia brasileira, numa entrevista à revista *Brasileiros*, Tom Zé confessa a pouca afinidade com os “baihunos” desde tempos tenros: “Olha, eu vou dizer uma coisa, acho que não tinha nenhuma afinidade. Quando nós nos juntamos e conhecemos as músicas uns dos outros, eles decidiram que eu ia ficar junto deles e fizemos juntos o primeiro show (*Nós por Exemplo 2...*), o segundo, viemos juntos para cá (São Paulo) fazer o tropicalismo e, na volta da Europa, após o exílio, eles decidiram que cada um deveria ir pro seu lado”. “Baiano e estrangeiro”. Seu Zé adverte que não ocorreu resistência, incompreensão do mercado de disco ou nada que pudesse justificar seu fracasso. Nada que não estivesse no âmago dele, na própria experiência enquanto artista: “Quando você não é tocado no Brasil, tem uma coisa de dizer que você é vítima da cultura de massa, como eu não tenho vocação para vítima, como eu não era tocado, eu fui trabalhar em casa. Eu não era chamado pra trabalhar na rua, não era chamado para entrevista, não era chamado pra porra nenhuma. Eu ia para casa trabalhar. Talvez, o que me fez trabalhar no meu tempo de ostracismo foi o que a queixa não era meu lema. Não gosto de fazer queixa e culpo a mim mesmo”. Imagine se gostasse!





Após a fugaz participação no disco-manifesto *“Tropicália ou Panis et Circensis”*, em dezembro de 1968, Tom Zé apresentou a cantiga *“São São Paulo Meu amor”*, ao concorrer no IV Festival

de Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record, onde, até então, todas as tendências se entulhavam, indo desde a velha canção, passando pela Jovem Guarda e terminando com a Bossa Nova, dando a tônica musical do país, e ao mesmo tempo elevando o íbope da emissora. Naquela noite de 9 de dezembro, Tom Zé subiu o palco do Teatro Paramount na companhia dos conjuntos *Os Brasões* e do *Canto 4*. Numa atitude tipicamente irreverente, próprio das práticas tropicalista, os conjuntos se apresentaram fantasiados de aristocratas quatrocentões, ou bandeirantes, almofadinhas, fazendeiros, japoneses... numa explícita paródia da sociedade paulistana, cuja linguagem estética das vestimentas/fantasia passou a imperar nos festivais. Com muita sátira, valeram-se do humor corrosivo e tentaram simular as origens do povo paulistano, devolvendo-lhe as imagens de uma sociedade em “decadência perfumada com boas maneiras”.

Consagrado vencedor, recebe das mãos do Maestro Júlio Medaglia o prêmio pela primeira colocação no festival. Tom Zé pôde então sentir, mesmo momentaneamente, o gosto dos raros momentos da fama, para logo depois *“morrer nos braços da Asa Branca”* e *“sem soluço e solução”*, ser *“lançado no degredo”*. Após as apresentações de *“Alegria Alegria”*, de Caetano Veloso e *“Domingo no Parque”*, de Gilberto Gil, o vírus tropicalista já havia contaminado toda estrutura da música popular brasileira. Dentre as 18 canções apresentadas, pelo menos dez delas traziam nos arranjos os acordes dissonantes de guitarras elétricas. Os tropicalistas

festejariam uma noite de triunfo. Gal Costa, interpretando a canção de Caetano Veloso e Gilberto Gil, que originou o título do programa televisivo *“Divino maravilhoso”*, emplacou a terceira colocação; os Mutantes, apresentaram a futurista *“2001”*, de Tom Zé e Rita Lee, com a quarta colocação. Naquela ocasião, *Os Mutantes* já apresentava uma nova formação, contando com a participação do baterista Liminha. Gilberto Gil não hesitou a tocar sanfona, bem ao sabor de pastiche acaipirado suscitado pela interpretação do grupo. Sufocado entre os tropicalistas, aparece Edu Lobo com *“Marta Saré”* na segunda colocação; empolgado, Gilberto Gil entusiasticamente festejou o triunfo tropicalista no festival: “Nós emplacamos todas! Agora, na Bahia, nas praças públicas de Irará, Ituaçu e Santo Amaro da Purificação, vão fazer discursos e comícios em nossa homenagem”. Seu Zé revela, numa entrevista qualquer, que ele nunca recebera a baba (grana) prometida daquele festival.





O “Sabor de burrice” dos Trópicos



Tropicalista de primeira hora e voz discordante da empreitada mercadológica das estrelas centrais do movimento, aproveitando a carona do instantâneo sucesso proporcionado pela vitória no IV Festival de Música Brasileira, por iniciativa do produtor musical João Araújo (então diretor da filial da gravadora Rozenblit no Rio de Janeiro, com matriz em Recife, e mais tarde todo poderoso-chefão da gravadora Som Livre), Tom Zé lança o primeiro disco, “*Grande Liquidação*”, no mesmo instante que seus pares se mostravam ao público consumidor através de “Caetano Veloso”, “Gilberto Gil” e “Os Mutantes”. “*Grande Liquidação*” inscreve-se na contramão dos patrícios, e se apresenta como uma operação mental e musical, procedendo do simples para o complexo de uma atitude antimercadológica, pretendendo recuperar os ossos fraturados de Chico Buarque, Caetano Veloso e Roberto Carlos. O disco é uma crítica corrosiva à sociedade do consumo. Portanto, nada mais apropriado para o título do disco: “*Grande Liquidação*”. 1968 é um ano de inquietações, de explosões dos desejos, de ruptura com os recalques, de convulsões morais, sociais, culturais, políticos, religiosas... Mas também de intensas proibições, sobretudo na América Latina, onde explodia o terror das ditaduras militares patrocinadas pelo Tio Sam.

Peculiar, irreverente, Tom Zé não empresta o nome à cria. Talvez por não vislumbrar a possibilidade de um encontro do criador com a criatura, talvez porque seja menos narcisista, ou quem sabe, *Grande Liquidação* seja mais apropriada à *persona* dele. *Grande Liquidação* é um bombardeio de imagens, ilustrando a nova ordem industrial da cultura do consumo. Sob o signo da “revolução tropical” e da liberdade criativa, com um olho na vanguarda e o outro na tradição, Tom Zé, em companhia dos maestros Sandino Hohagen e Damiano Cozzela, promovem um verdadeiro quiproquó musical, e, na medida que as cantigas vão se sucedendo, faz-se notar um arsenal de ruídos: sons de sinos, despertadores, buzinas, fanfarras, conversas, acasos, discursos, erros intencionais e, claro, muitos outros sons aleatórios e experimentais, marcas entendidas como sendo tipicamente tropicalistas, ou não!

Numa cornucópia de propagandas exibidas numa simulação de placa de néon de um painel publicitário, recheado de colorido berrante – vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, branco e preto -, o disco já se faz diferente, se não polêmico, desde a capa. Não tem metáfora, é crítica endereçada ao consumismo, à grande indústria e os meios de produção, seja lá do quê. Ao centro, têm-se uma simulação de um aparelho de televisão ligado, podendo ser também o telão de um cinema, onde aparece em preto-e-branco a foto de Tom Zé – a imagem lembra um *bad boy*, um delinquente, um subversivo, ou coisa que o valha. Na parte superior, em letras menores, o título do disco: “*Grande liquidação*”; logo em seguida, em letras garrafais, vemos o nome do cantor: Tom Zé. Numa simulação, podendo ser tanto de uma igreja ou bordel, com um santo de lado e uma moça seminua do outro, o nome de Tom Zé aparece mais uma vez, narcisicamente, querendo se fazer anunciar em meio a “*grande liquidação*”. Logo à direita, em placas de neon, temos os mais variados anúncios de liquidação de mercado, se coadunando com o título do disco: só tal tem qual!!! Uma casa de bingo!!! Uma fila de pessoas esperando o momento de entrar num cinema ou numa casa de show!!! À esquerda, anúncios do novo creme dental! Ah! Você ganha 10 milhões e 50 Volks sem sorteio!!! Um homem lendo

as ofertas dos jornais, enquanto outro espia e paquera as ofertas de eletrodomésticos, pois na época eram televisores e geladeiras os desejos de consumo da classe média brasileira. Promoção de relógio: leve 2 pague 3, assim mesmo! Logo acima, um casal preste a resolver suas pendengas sexuais. Grátis.

Se a capa é empanturrada de cores berrantes, a contracapa é exposta toda em preto-e-branco. Aqui mais uma vez aparece o nome do artista em letras garrafais: Tom Zé (atitude narcísica ou o próprio título do disco?) na mesma foto da capa, e como pano de fundo a sugestiva e nebulosa imagem de um jegue (jumento) ou algo parecido. A contracapa traz um texto escrito por Tom Zé, num verdadeiro bombardeio de ironia e sátira feito com muito humor corrosivo, afinal “somos um povo infeliz, bombardeado pela felicidade” e o nosso “sorriso deve ser velho, apenas ganhou novas atribuições”. Sugere o texto: “como a realidade sempre se confundiu com os gestos, a televisão prova que ninguém mais pode ser infeliz”. Trata-se de uma inequívoca crítica ao mais novo e dominante meio de comunicação de massa, a televisão.

O texto é uma verdadeira metralhadora citatória, e Tom Zé segue pulverizando com ácido humor, pois “quando os sorrisos descuidam, os noticiários mostram muita miséria”. Investe contra o sensacionalismo dos noticiários televisivos e a apelação midiática das grandes indústrias da comunicação: enquanto mostra nossa miséria, assistimos tudo das poltronas e “adormecemos em berços esplêndidos”, acordamos “cremedentalizados, tergalizados, yêyêlitizados, sambatizados e miss-ificados pela nossa própria máquina deteriorada de pensar”. O Sátiro prossegue o banquete de fel, oferecendo-nos de sobremesa o “preto pastel recheado com versos musicados e venenosos”, causando “uma dor de barriga moral”. Ele nos tranquiliza, alertando para providenciar “escudos, bandeiras, tranquilizantes, antiácidos e reguladores intestinais”. Oremos com todas as glórias e condecorações ao catecismo, pois “o cordeiro de Deus convive com os pecados do mundo”. E, em nome do pai, do filho e do espírito de porco da TV, sejamos louvados: amém.



Lemos na contracapa que os créditos das cantigas são da autoria do próprio Tom Zé. A ficha técnica do disco apresenta algumas coincidências e diferenças com o disco patrício “Caetano Veloso”, pois “Grande Liquidação” parece revelar-se como

duplo obscuro. Ambos se valeram dos mesmos maestros e arranjadores: Damiano Cozzela e Sandino Hohagen; além do mesmo técnico de som: Rogério Gauss. A diferença se nota por “Caetano Veloso” não levar em consideração a contribuição sonora experimental dos maestros Júlio Medaglia, Damiano Cozzela e Sandino Hohagen. Este, na abertura do arranjo da canção “Tropicália”, tenha dado um exemplo brilhante da prática do *chance and choice* – acaso e necessidade –, ao aproveitar uma brincadeira do baterista Dirceu, que enquanto fazia a passagem da som, em discurso improvisado, parodia a carta de Pero Vaz de Caminha ao Rei de Portugal, e ainda “acrescentou apitos e sons do abecedário pós-qualquer-coisa; apesar disso, Júlio Medaglia não existe”, segundo Tom Zé.

Em tempos de assassinatos pós-modernos da cultura brasileira, Júlio Medaglia não existe, não existe o Gauss que na época gravou, não existirá Sandino Hohagen, muito menos Damiano Cozzela, e o que dizer de Jards Macalé, que também não foi citado como arranjador de “Transa” (1972)? Valha-me Deus, será que Tom Zé também não existirá nos anais da “Verdade Tropical”?

Em “Grande Liquidação”, não há uma só cantiga que não seja de cunho crítico da sociedade urbana industrial, em especial da sociedade paulistana. “São São Paulo Meu Amor” abre o disco com uma gaita, de simulação fúnebre. Logo nos primeiros versos, o Sátiro revela uma relação de amor e dor com a grande metrópole: “São São Paulo, quanta dor. A cantiga desvenda o grande aglomerado que estava se tornando São Paulo, gente de todo canto e nação, oito milhões que *“se agrirem cortezmente/ Correndo a todo vapor”*. No ritmo acelerado da selva de pedras, essa população segue se *“amando com todo ódio/ Se odeiam com todo amor”*. Este trecho poderia ser uma alusão às relações entre Tom Zé e os patrícios tropicalistas ao longo dos anos. No meio dessa aglomeração de pessoas de todos os cantos e nações, o Sátiro, despreparado, desesperado para/ por viver na grande cidade é assaltado por uma “aglomerada solidão”. Sua caminhada é desorientada, passa a perambular *“por mil chaminés e carros/ Gazeados a prestação”*. Nesta época, Tom Zé já denunciava o crescimento alarmante e desordenado da grande urbe paulistana, apontando para o caos vigente dos dias atuais. Mesmo sufocado neste clima irrespirável de mil chaminés e carros, o Sátiro assume “todos os defeitos” da *“paulicéia desvairada”*, declarando-se um apaixonado pela cidade: *“porém com todo defeito/ Te carrego no meu peito”*. Num tempo onde nem se falava em poluição, conta Seu Zé que os versos *“gazeados a prestação”*, foram inspirados na metáfora do nazismo, tendo como referência o filme *Hiroshima, Mon Amour*, de Alain Resnais, “tanto que a música no princípio ia se chamar São Paulo, Mon Amour, para se referir ao filme, que isso aqui estava virando uma bomba atômica, como acabou virando”.



A letra da cantiga é reveladora e o Sátiro de Irará segue destilando ironia. O alvo da vez são os valores morais que ainda imperavam nas entranhas das decadentes famílias “quatrocentonas”, que, acudadas no centro da cidade, protegem-se em trincheiras penitenciais, contra a invasão de pecadoras dando vivas ao bom humor e atentando contra o pútrido pudor: *“Salvai-nos por caridade/ Pecadoras invadiram/ Todo centro da cidade/ Armadas de ruge e batom/ Dando vivas ao bom humor/ Num atentado contra o pudor... A família protegida/ Um palavrão reprimido”*. Com catilinária irônica, o Sátiro revela o clima de tensão causado pelos atentados à bomba que proliferavam em São Paulo e endossa os apelos de um *“pregador que condena/ Uma bomba por quinzena”*. Por graça e obra da Dona censura esta parte da cantiga fora obrigada ser modificada. Onde hoje se escuta *“O pregador que condena/ Uma bomba por quinzena”*, à época, fora substituído por *“Um pregador que condena/ Um festival por quinzena”*. Muda os versos e permanece a sátira, o humor corrosivo, a irreverência tão peculiar de Tom Zé.

Em marcha acelerada rumo ao progresso desordenado e ao desenvolvimento industrial, a cidade de São Paulo tornava-se cada vez mais e mais e mais um legítimo jardim de pedras com “flores de concreto”, espigões e minhocões *“de mau gosto, mau gosto”*. Perdidos em meio à floresta de aço e cimento, os versos apontam para a chegada de tempos escuros e obscuros, cujos transeuntes se contorcem em meio à *“feia fumaça que sobe/ Apagando as estrelas”*. Em 1978, Caetano Veloso compôs *“Sampa”*, em homenagem à grande urbe. Chama atenção para um detalhe: os versos *“feia fumaça que sobe/ Apagando as estrelas”*, são literalmente cópias de *“São São Paulo, meu amor”*. Tais versos expressam o preço a pagar pela poluição do desenvolvimento industrial turvando o céu de estrelas, onde tempos há muito idos serviram de inspiração para românticos poetas apaixonados se declarando em serenatas para a amada idolatrada.

Atirado no mais vertiginoso pesadelo metropolitano, arremessado num mundo das maiorias silenciosas, atordoad e saudos, Tom Zé parece querer dialogar consigo mesmo, lamentando o “céu aberto ninguém vê”. Adverte que a felicidade vai atacar pela televisão, pois *“Santo Antonio foi demitido”* e *“Os ministros de cupidos/ Armados da eletrônica/ Casam pela tevê”*.

A cantiga atinge o mais refinado grau de deboche, sátira e crítica corrosiva ao sistema vigente. Num tom de pura ironia, critica a máxima paulistana de capital do trabalho. Fazendo pilhéria, passa a insinuar que deseja viver e desfrutar do clima de férias que assola o restante do país, num eterno espreguiçar, pois *“Em Brasília é veraneio/ No Rio é banho de mar/ O país todo de férias/ Aqui é só trabalhar”*. Segundo Seu Zé, ao inscrever a cantiga no IV Festival de Música Brasileira, os versos originais (em Brasília é veraneio e o país todo de férias) não passaram no crivo da dona Censura Federal, sendo substituídos por: *“Pelo Norte é veraneio/ No Rio é banho de mar/ Todo mundo está de férias/ São Paulo é só trabalhar”*. Mesmo com todos os defeitos e o corre-corre desenfreado pela sobrevivência, Tom Zé endossa o coro dos apaixonados pela “paulicéia desvairada”:

“Porém com todo defeito/ Te carrego no meu peito/ São São Paulo, meu amor”. Assim encerra-se o “satyricon” de *“São São Paulo, meu amor”*, e o tom fúnebre se funde às aloradas badaladas de sinos.



O caótico desenvolvimento do meio urbano é exposto em “*Não buzine que estou paquerando*”. Arguto observador do cotidiano da cidade, Tom Zé retira o título da cantiga dos adesivos exposto nas traseiras dos carros. Aqui podemos imaginar uma São Paulo de uma época onde ainda era possível arriscar paquerar em pleno trânsito. Uma São Paulo quatrocentona, tradicional, moralista, se debatendo num universo onde tudo estava se desmoronando com o maremoto pós-moderno de contradições. O universo fervilhante e caótico do músico se revela e o consumidor-ouvinte-despercebido é apanhado de surpresa pela pulsação do arranjo, se unindo aos vocais onomatopaicos simulando um confuso escritório de contabilidade. Soma-se à miscelânea os sons de fanfarra perdidos no atordoado e nefasto “buzinório” de automóveis. A letra tenta insinuar um possível/impossível diálogo delirante com um homem de negócios, sempre apressado, correndo contra o tempo: “*Sei que seu relógio está sempre lhe acenando/ (..) / Eu sei que você anda/ Apressado demais/ Correndo atrás de letras/ Juros e capitais*”. Mas, “*Não buzine que eu estou paquerando*”.

A verve satírica do compositor investe implacavelmente contra o avanço avassalador do capitalismo selvagem e o desenvolvimento pernicioso, só acentuado nas décadas posteriores, da velocidade, da solidão e da incomunicabilidade decorrentes. Em meio a esta “aglomerada solidão” vivida e vivenciada nas grandes cidades, Tom Zé sinaliza para a antecipação dos tempos pós-modernos, cuja transformação do diálogo aponta para a ascensão do monólogo interno, numa perspectiva sarcástica de quem já desconfiava que, logo logo, todo tipo de diálogo não ultrapassaria as raias do esquizofrênico monólogo, até restar apenas monólogos e esquizofrênicos, portanto. E nem se pensava em internet! Redes sociais não passavam dos burburinhos dos botequins, anunciados em jornais na manhã seguinte. Imerso no universo da esquizofrenia capitalista de uma sociedade do acúmulo, o homem de negócio “*carrega na cabeça/ Uma conta-corrente*”. O sujeito é tomado pela necessidade premente de sempre estar pensando no lucro. Nem que seja pelas vias da roubalheira. E isto funciona por todas as partes. Como

diz Deleuze, “*O passeio do esquizofrênico: é um modelo muito melhor que o neurótico deitado no divã*”.

Na tentativa de juntar dinheiro a todo custo e propósitos, este sujeito “*não perde um minuto/ Sem juro na frente*”. O humor corrosivo do Sátiro investe contra a política econômica e os juros exorbitantes, levada a cabo pelos generais de quatro estrelas no poder. Mas não deixa de ser uma crítica cortante à “*burguesia paulistana*” e às negociatas escusas, próprias da sociedade capitalista brasileira. Entenda por burguesia uma vasta rede de larápios, empenhados em garantir o enriquecimento ilícito: “*imposto sonegando/ Passando contrabando*”. Na batalha por acumular incalculáveis fortunas, “*netos e bisnetos/ Irão lhe sucedendo*” nessa prática, e aqui no Brasil vai se tornando o mais nobre dos hábitos e atos, “*pois o tamanho do roubo faz a honra do ladrão*” e “*a grande cidade não pode parar*”.

Aí vem “*Namorinho de Portão*”, onde Tom Zé jorra criatividade singular. A cantiga proporcionou a falsa/ilusão onde a carreira dele despontaria, já que a mesma foi bastante tocada nas rádios, nas paradas de sucesso. Era só ilusão do prenúncio da solidão que ainda estava por vir. O arranjo inicial remete o ouvinte para canções de roda infantil. Tocada numa simulação de flauta doce justaposta ao som de caixinha de música, suscita e estimula nos nichos da memória um universo antes encharcado pelos sonhos inocentes e ingênuos dos tempos de criança: “*Cai, cai, Balão/ Cai, cai, balão/ Aqui na minha mão*”, para logo perder o tom lúdico e desaguar na cafonice pop/jovemguardista do iê-iê-iê. De dupla conotação, a cantiga inicia-se com o Sátiro bazofinando que o “*bom rapaz, direitinho*” dos tempos da chegada na “*paulicéia desvairada*” já não existia. Aquele “*bom rapaz*”, sufocado no “*Parque Industrial*”, “desse jeito não tem mais”. Sem qualquer metáfora, “*Namorinho de portão*” se constituirá na antítese ao movimento tropicalista, na medida em que a cantiga dialoga com “*Miserere Nóbis*”, cantada por Gilberto Gil no disco-manifesto “*Tropicália ou Panis et Circensis*”: “*já não somos como na chegada/ Calados e magros/ Esperando o jantar*”.

Sendo assim, o “ex-bom rapaz” necessita falar como anda *“tão duro”*, faminto, mendiga um *“biscoito, café”*, ou até mesmo as migalhas desta póstuma ceia tropical, pois *“pra ele o mundo anda muito mal”*. Numa simulação de diálogo/monólogo de um sujeito oculto andando *“tão duro”*, talvez ele esteja antevendo os tempos sombrios onde despencará a própria trajetória musical, atirando-o no limbo, como logo se verá.

Pressentindo que a canoa da tropicália era furada e não lhe caberia, Tom Zé avisava: “Vou saltar da canoa”. Todos os indícios até aqui me levam a crer que a canoa referida por Seu Zé trata-se da arca do “profeta Gil” comandada pelo “apóstolo Caetano”, fazendo soar a trombeta do apocalipse, numa alusão à chegada do grande dilúvio nos alegres “Tristes trópicos”. Os mesmos trópicos que um dia, de passagem pelo Brasil, outro “apóstolo”, só que francês, valha-me Deus, quero dizer, o antropólogo francês Claude Lévi-Strauss, com uma proverbial culpa, procurando um país primitivo que já não existia, havia profetizado que “um espírito malicioso definiu a América como uma terra que passou da barbárie à decadência sem conhecer a civilização”. E disse mais: “as cidades do Novo Mundo: elas vão do viço à decrepitude sem parar na idade avançada. (...) Para as cidades europeias, a passagem dos séculos constitui uma promoção; para as americanas, a dos anos é uma decadência”. Vale observar que foi este próprio Senhor um dos civilizados europeus, que na década de trinta, tratou de semear a infértil semente da “intelligentsia” paulista e brasileira: *“Que povinho retardado... Que povinho mais atrasado”*.

O Sático bazofia aos quatro ventos que esta onda ele já viu, já sabe, já sentiu na pele e *“que a maré não é boa”*, *“é filme censurado, e o quarteirão/ Não vai ter outra distração”*. Quicá o Sático esteja se referindo às bordoadas desferidas pelos patricios quando, ainda na Bahia, fora sacado do “*Nós por exemplo*” e silenciado na realização do disco-manifesto *“Tropicália ou Panis et circenses”*. Pensa calado todo o papo furado da masturbação

mercadológica, da indústria fonográfica e das estrelas centrais da Tropicália. Jocosamente, *e s f o r ç a - s e a trazer na l e m b r a n ç a “aquele tempo bom*

que já passou”, o tempo da *“vovó no tricô/ Chacrinha, novela/ O blusão do vovô”*. O tempo da Tropicália. Por fim, adverte: o nosso velho sorriso *“apenas ganhou novas atribuições”*.

O disco segue em abertos versos provocativos, gozativos, criativos e críticos. Se intensifica o bombardeio irônico contra a sociedade do consumo, as imagens-símbolos, publicitárias, do esquizofrênico consumismo em *“Catecismo, Creme dental e Eu: “Pois um anjo do cinema/ Já revelou que o futuro/ Da família brasileira/ Será um bálito puro/ Ah!”*. *“Em curso intensivo de boas maneiras”*, Tom Zé revela a “fúria quatrocentona de uma decadência” e das convenções sociais ensinadas nas aulas de boas maneiras com o mais afamado cronista social da época, Marcelino Dias de Carvalho, de como se comportar na sociedade: *“Deixar de ser pobre/ Que é muito feio/ (...) / Falar baixinho/ Serenamente/ Sofisticadamente/ Para poder com gente decente/ Então conviver/ (...) / Entender de vinhos/ De salgadinhos/ Esnoberrimamente/ Trazer o país/ Sob o requinte intransigente”*.

“Em Glória”, volta a ridicularizar as ambições da burguesia progressistas nas aspirações, na moral e nos hábitos, cujo grande chefe de família *“soube sempre encaminhar/ Seus filhos para glória/ Glória, glória eterna/ Mas aguardando o dia do juízo/ Por segurança foi-lhes ensinando/ A juntar muito dólar/ Dólar, dólar, na terra”*, na mala, na cueca, em envelopes e onde for possível.



Aí vem o “Camelô”. A cantiga começa rememorando e degustando o amargo sabor do passado. Tom Zé revela-se um típico trovador pós-moderno, não fazendo outra coisa além de ruminar o passado da moderna/velha história brasileira: *“Em 1965, um grupo de teatro da Bahia, 65 mais ou menos, montou a ‘Cacheiro da Taverna de Martins Pena’, os personagens foram mais ou menos... foram atualizados. Um português, este 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”*. Neste trecho, Tom Zé faz uma pausa para certificar se a palavra “danado” pode ser pronunciada em disco. A pergunta soa enquanto sátira e denúncia dos tempos onde a dona censura se mantinha atenta: *“um dia, o camelô é... Danado da vida. Danado pode dizer em disco num pode? Danado da vida virou pro português e disse assim”*. Cuspindo a miséria: *“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 portuguesas, querendo ser doutor/ Mas que horror”*.

O humor grotesco e o sentido da paródia fazem da letra desta cantiga uma colagem violenta dos Brasis de ontem e hoje, denunciando a continuidade da velhice dos eternos personagens da nossa história, como é a realidade da cara verdadeira. Sejam bem-vindos à fantástica e fantasiosa miséria brasileira. O caos já está presente na introdução. Fora do tom, Tom Zé atropela a melodia, talvez propositadamente, pois o erro permanece na gravação final. Reinicia a música e o Sátiro “campado da vida”, ironicamente apresenta a realidade cotidiana de um “típico selvagem do século XVI jogado em plena selva de concreto, um brasileiro à-toa na maré da última etapa do capitalismo”. Cansado de ouvir as queixas do português de que ainda não tinha ficado rico, responde o brasileiro camelô: *“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”*. A letra desvenda o universo dos milhares de camelôs vivendo espalhados na cidade de São Paulo, sobretudo nos arredores da 25 de março, centro do maior comércio popular do

país. Como é constante a ameaça e correria dos camelôs, na tentativa de escapar das perseguições da Guarda Municipal, para não ficar sem mercadorias e “sem ter comida”. “Rapa” é a guarda municipal encarregada de fiscalizar o camelódromo, assim como fazer o confisco das mercadorias daqueles que supostamente estão irregulares. E basta dizer que não são poucos.



A letra exterioriza um alto grau de crítica e, com muito humor e deboche, reflete e refrata a cáustica realidade social/política/econômica do país. Em *Camelô*, vem à tona o insólito, o grotesco e o absurdo do cotidiano da periferia da grande cidade. Num arranjo que mistura bolero com iê, iê, iê, a cantiga expressa o lastro onde se ancora a miséria crescente e que se espraia pelas ruas, transformando os grandes centros numa alegórica quizomba. Particularmente São Paulo, cidade eleita por Tom Zé para viver e cantar a figura do homem popular, esse “bicho que imita a raça humana”, sobrevivendo amontoado nas favelas das grandes cidades: *“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”*. “Camelô” assume as feições políticas e serve como denúncia da miserável realidade e condição social de milhares de favelados amontoados nas periferias das grandes urbes, sobrevivendo sem a mínima condição humana, na mais extrema miséria e violência. É o lixo sem limites da pós-modernidade brasileira. A letra ressalta: além de viver em condições miseráveis, o brasileiro favelado também não tem vida social, pois não vai *“mais em festas/ Casamento ou batizado”*, por conta do *“guarda-roupa/ Anda um pouco desfalcado”*. Neste universo onde falta de tudo, até mesmo quando chega o carnaval, a situação é tão desgraçada que, para comprar a fantasia, é preciso fazer *“um abaixo-assinado... E ainda tem assinante que é na base do fiado”*.

As cantigas de Tom Zé são movimentos que invertem o sentido da narrativa linear, sucessiva, encerrada em si mesma. Temos a sensação que as coisas nunca estão prontas e acabadas, e as surpresas ficam por conta da sátira, da ironia, do humor que define a persona do artista. Em *“Grande Liquidação”*, o aspecto sonoro do arranjo faz uma cantiga puxar a outra, impulsionando o ouvinte a extrair do disco além daquilo oferecido. Chegamos a *“Profissão de ladrão”*, onde talvez o mais relevante desta cantiga seja a forma como a letra, carregada de uma linguagem do tipo coloquial irônica, se relaciona com o arranjo, de modo que um replica as instigações do outro. Os acordes soam tensos com a letra, para expressar como é vivenciada e tratada a ladroagem no Brasil, como é hierarquicamente dividida pela justiça e com ressonância no imaginário social: *“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/ Se rouba 80 milhões.../ É a diplomacia internacional/ A ‘boa vizinhança’ e outras tranças”*. O humor corrosivo e os sarcasmos fundem-se à perspicácia de Tom Zé, fazendo da cantiga o desfraldar dos nossos torpes valores morais. Em tom de quase escárnio, escancara nossa complacência e admiração com os ladrões de colarinho branco, espécie inextinguível do país.

A sagacidade crítica dos versos proclama a institucionalização da profissão de ladrão, como se ela já não fosse institucionalizada no Congresso Nacional, nos corredores escusos do Executivo, Legislativo e Judiciário, antros de doutores e diplomatas corruptos. Por estes labirintos transitam os larápios merecedores de “fama, respeito” e intermináveis mordomias. Inventores das mais miraculosas falcatuas, desvios de milhões transportados em malas, cuecas, sacos, malotes, mesmo quando raramente são presos, mal esquentam as celas, pois o *“tamanho do roubo/ Faz a honra do ladrão”*. No Brasil, *“injustiça e preconceitos”* existem até na *“profissão de ladrão”*. Em contraposição aos ladrões de luxo, à casta inferior de larápios é oferecida toda *“pena, dor e maldição”*. E o Sátiro adverte que se déssemos tratamento igual para todos os ladrões do país, *“neste dia de aflição”* não iria *“ter prisão no mundo/ Pra caber a multidão”*.

O sentido da sátira, da paródia, confunde a percepção do ouvinte, e este (quase) não percebe a cantiga denunciando os tempos de denúncia, de desconfianças, de vigilância, impostos pelo regime ditatorial: *“O delegado me intimou/ pr’eu ir na delegacia/ Fui prestar depoimento/ Daquilo que eu nem sabia”*. A cantiga assume a postura do próprio Tom Zé no cenário da MPB, um artista que irá reivindicar a radicalidade do singular e da experimentação, traçando com isso a própria aventura ou desventuras: *“... Em muita gente que não presta fix intervenção/ .../ E como inventor me orgulho porque eu... / .../ Inventei um maquinário/... /... Eu sei que não sou delicado/ Mas quem se deu por ferido/ Foi porque tem seu pecado”*.

Segue a *“Grande liquidação”*, o Sátiro chega *“Sem entrada e sem mais nada”* penetrando definitivamente em nossas compulsões consumistas. Alerta que basta a palavra liquidação para o sujeito se tremer todo, se contorcer, coçar os bolsos, fazer milhões de cálculos com a mixaria que ganha e enfim se entregar ao prazer da compra com prazos a perder de vista, e em *“vinte vezes, vinte meses”*, vender todo ordenado. No mundo do consumismo desenfreado, dos encantos do fetiche da mercadoria, todos os tipos de propostas são oferecidos aos consumidores, tornando irresistível o desejo do consumo, ainda mais *“sem entrada e sem mais nada, sem dor e sem fiador”*. Confessa Seu Zé: *“crediário dando sopa/ Pro samba eu já tenho roupa/ Oba, oba, oba, oba”*. Em ritmo carnavalesco de marchinha saudosista, *“Sem entrada sem mais nada”* expressa a escassez do dinheiro nas nossas mãos, virou *“vendaval”*, na expressão de Paulinho da Viola. No universo consumista, o mercado cria as mais chamativas estratégias para arrancar a última moeda do bolso do sujeito/consumidor. O fiado enquanto instituição mudou. Deixou de ser coisa feia, *“cinco letras que choram”*. Os acordes da cantiga são tocados em ritmos cafonas, soando enquanto paródia da música *“Adeus”*, velho sucesso cantado por Francisco Alves: *“Adeus, Adeus, adeus/ Cinco letras que choram/ Num soluço de dor”*.



Sátiro alerta: o fiado não é apenas coisa de pobre, de liso, sem status, “*hoje vai de mão em mão*” e a sociedade “*compra, troca e vive sufocada, a prestação*”. No mundo das relações de mercado, o fio de barba torna-se insignificante, a palavra se perde no vazio do próprio eco, no vento, no tempo. Somos cada vez mais o número que carregamos em nossos cartões de créditos, de banco, nas várias senhas violadas, clonadas, furtadas. No atual consumismo desenfreado sobrevivemos endividados, dragados pelos altos juros do mercado e neste universo de prestações intermináveis, até “*a gorjeta de São Pedro também vai ser facilitada*”.

Chegamos ao “*Parque industrial*”, com Tom Zé nos apresentando outra roupagem sonora da cantiga, diametralmente oposta daquela interpretada pelo núcleo central da tropicália, na feitura do suposto disco-manifesto: “*Tropicália ou Panis et circensis*”. Nem bem inicia a cantiga e os primeiros acordes causam o impacto do inesperado, quando a vertiginosa polifonia nos remete à brejeirice dionisiaca de Seu Zé, num misto de anarquia e sarcasmo chega a atinge o mais alto grau de deboche e, beirando o escracho, desperta um estímulo na nossa sensibilidade. O frenético ritmo já revela a marca de um criador inquieto e imaginativo. Contrário à interpretação emprestada pelos “*baiunos*”, Tom Zé começa a cantiga pelo refrão, onde estão expostas as contradições existentes nas entranhas do desenvolvimento industrial num país brejeiro: “*É somente requentar e usar/ Porque é made, made, made,/ Made in Brazil*”. Ironicamente, a palavra Brasil é apresentada com “*Z*”, numa referência crítica ao modelo desenvolvimentista e os produtos de exportação. Se tratando de Tom Zé, o ouvinte pode ser levado a especular, botar a “*máquina deteriorada de pensar*” para funcionar e imaginar outras possibilidades. O Brasil com “*Z*” pode significar que somos um país da zorra, da zona, da zoeira, enquanto ao Brasil com “*S*” não faltam atributos: país da sujeira, da sonegação, do sono, da simulação, enfim, o país da sacanagem: “*Porque é made, made, made/ Made in” Bra (zs) il*”.

A mente inquieta não pára e o Sátiro se apresenta empunhando a metralhadora de sarcasmo, dando rajadas para todos os lados. Poetiza o impoético em versos como: “*Despertai o céu de anil/ Bandeiras no cordão/ Grande festa em toda nação/ Despertai com orações/ O avanço industrial/ Vem trazer nossa redenção*”. A cantiga é minadouro de contradições e o Sátiro, debochadamente, investe contra as imagens-símbolos publicitárias com inequívoco sarcasmo: “*Tem garotas propagandas/ Aeromoças e ternura no cartaz/ Basta olhar na parede/ Minha alegria num instante se refaz/ Pois temos um sorriso engarrafado/ Já vem pronto e tabelado/ É somente requentar/ E usar*”. Em versos como “*basta olhar na parede/ Minha alegria se refaz*”, é referência direta às folhinhas de calendários com mulheres peladas enfeitando as paredes das oficinas mecânicas pelo país afora. Mas também faz alusão às dos quartos da garotada em fase de crescimento, onde estes cartazes serviam demais para exercitar a imaginação e os músculos do baixo ventre da rapaziada em ebulição hormonal. Em ritmo de marcha carnavalesca, a alegoria se intensifica e as rajadas de deboche são disparadas contra os jornais sensacionalistas, pois “*nós vendemos nosso jornais nas bancas e as bancas de revistas são açougue puro*” e, “*tem jornal popular/ Que nunca se espreme/ Porque pode derramar/ É um banco de sangue/ encadernado/ Já vem pronto e tabelado/ É somente folhear/ E usar*”. Os jornais populares “que nunca se espreme por que pode derramar”, é crítica/denúncia da violência existente nas periferias das grandes cidades.

A verve irônica de Seu Zé rima revista com moralista, para exercer a crítica numa associação entre os meios de comunicação impressos e a abençoada moral cristã: “*A revista moralista/ Traza uma lista dos pecados da/ Vedete/ É somente folhear/ E usar*”. A cantiga se encerra numa orgia de guitarras distorcidas e debochadas, “*Porque é made, made, made/ Made in Braziliiiiil*”. Para Tom Zé, a utilização da guitarra era muito mais do que mero instrumento de ação política, era “um *readymade* constantemente presente, despuído e provocador, e ao mesmo tempo um lápis de grifar ressaltou e fez emergir as mais sutis nuances diferenciais”.

Os experimentos contidos em “*Parque Industrial*” soavam estranhos aos ouvidos do *establishment* cultural e até dos pares tropicalistas. Seu Zé conta que na época da gravação de “*Tropicália ou Panis et Circensis*”, Gil teria dito: “Eu lembro que Gil perguntava, quando a gente foi gravar em 1968: ‘o que é made, made, made in Brazil? Gil dizia: ‘Mas, rapaz, mas que diabo de forma é essa? Que forma estranha’”. Se a cantiga soava estranha para Gil, não poderia ser diferente para quem defendia os cânones do corpo-cancioneiro brasileiro. Seu Zé falou que numa das mais radicais reações “o júri de Flávio Cavalcanti reuniu-se num programa de TV para dizer que ‘Parque Industrial’ (Made in Brasil) não era música, não era letra de música, não era nada, não queria dizer nada, nada, e estamos conversados”.

A cantiga seguinte é “*Quero sambar meu bem*”. Associada à “Voz do Morto” de Caetano Veloso (1968)⁴, esta cantiga representa a argamassa de concreto que lacraría o novo túmulo no cemitério da música brasileira, e o defunto, senhoras e senhores, era ninguém menos do que o samba. O som de alopradas buzina justapõe o ritmo do rock iê, iê, iê. A cantiga se inicia com um Tom Zé ironicamente reivindicando o direito de sambar: “*Quero sambar meu bem, quero sambar também*”, para em seguida advertir que não está disposto a “*vender flores de saudades/ Perfumada*”. Mais que o desejo de querer sambar, o que se ouve é uma declaração de intenção irônica endereçada aos puristas: “*Quero sambar meu bem/ Quero sambar também/ Mas eu não quero andar na fossa/ Cultivando tradição/ Embalsamada*”. Neste trecho, a voz impostada de Tom Zé se une ao arranjo, soando tensamente em tom paródico e/ou irônico, explícito desdém dos ritmos de boleros, típicos dos vozeirões de outrora e seus representantes: Lúcio Alves, Dolores Duran, Maysa, Orlando Silva, Silvio Caldas, Dalva de Oliveira, Nelson Gonçalves, Emilinha Borba e tantas outras almas penadas insistindo a perambular pelos

4 Barrado no baile, na realização da I Bienal do Samba, de 1968, porque havia usado guitarra elétrica nas músicas, Caetano Veloso não tarda a dar o troco. Numa vingança maligna compôs “*A voz do morto*”, e para tal funeral convidou a velha carpipeira Aracy de Almeida para anunciar a morte do samba.

infindáveis corredores da “Dulcinéia Popular Brasileira”. Na segunda estrofe da cantiga aparece uma música dentro da música. Numa colagem, superposição de referências musicais fragmentadas, Tom Zé cola a “*Quero sambar meu bem*”, versos extraídos da futurista cantiga “2001”. Em tempos de bombardeios pós-moderno, o Sátiro se proclama “*parceiro do futuro na reluzente galáxia*”. Porém, adverte: nasceu “*sem realidade*” e que seu “*sangue é de gasolina*” e, no peito, bate um coração feito de “*sal de fruta/ Fervendo num copo d’água*”.

O que ainda restava de seriedade no seio das práticas tropicalistas em “*Sabor de Burrice*” será revolido por meio de uma bem humorada esculhambação, tanto que no “espelho mentiroso de mil olhos de múmias embalsamadas” se refletirão as imagens de um delinquente, um marginal. Enquanto aos pares tropicalistas são oferecidos os pináculos da fama, para os projetos experimentais de Tom Zé era apenas o início da marginalidade. Disposto a não abrir mão de certas nuances da própria “origem”, de forte caráter sertanejo, de homem que “tem que falar cultura, dançar cultura, cantar cultura, fazer pentimento dos conhecimentos esotéricos na paisagem das caatingas, num constante esforço para não perder a cultura dos seus avós, que ele tanto ama mas não pode registrar” Tom Zé tornou-se um artista expressivamente dos tempos modernos e pós-modernos, numa fusão de homem pré-aristotélico com homem cibernético, fazendo a ligação direta entre experimental e o rural. A essas alturas é impossível não imaginar que Tom Zé começa a trilhar os próprios caminhos, e inversamente aos pares tropicalistas, investe cada vez mais na experiência da linguagem e da produção experimental e instrumental. Numa simulação de discurso supostamente reproduzido pelos auto-falantes de Irará, inicia-se “*Sabor de Burrice*”: “*Alô, alô serviços de alto-falante de Irará, Bahia. Diretamente dos estúdios da gazeta, eu, mais os Versáteis, mais o Paixão, mais o Laçador, mais o Canto 4, enviamos, mandamos amplexos cheio de saudade, para compadre Leônicio, compadre Né, Melânia a porta-bandeira, Amélia da mangabeira e todo pessoal da pesada*”. Enquanto discursa, o coro simula vozes típica nordestinas, primitivas, num ritual que remete ao nordeste, a Irará.

Os brados do Sátiro aparecem no início da cantiga, proclamando “*não se morre mais cambada, dou-lhe uma, dou-lhe duas, dou-lhe...*”. Se não se morre mais, como anuncia, então se trata de antecipar que, nos tempos pós-modernos, o estado de fantasmagoria impera. Nesta nova ordem, convivem vertiginosamente velhos e novos insepultos e toda espécie de espectros se inter-relacionando nas dobras ou nas vísceras intestinais da novíssima ordem vigente recém estabelecida num mundo de almas penadas, em particular na nação zumbi brasileira. Com “*Sabor de burrice*”, Tom Zé atualiza a linguagem alegórica, cuja fragmentação da realidade, manifesta através da ironia, atua como denúncia crítica da falsa aparência da cultura. O Sátiro de Irará imprime sua leitura numa interpretação, na verdade um movimento fragmentador e desestruturador da enganosa e engenhosa totalidade histórica da cultura brasileira. Parafraseando Benjamin, a alegoria revela que o sentido não aflora somente na vida, mas que “significação e morte amadurecem juntas”.

Seja como for, em “*Sabor de Burrice*”, Tom Zé promove a mistura entre o lúdico e a tradição, numa colagem de ritmos sertanejos somados ao pastiche cafona da jovem guarda, numa justaposição vocal pontuada pelos conjuntos *Os Versáteis* e *Os Brasões*. No texto da cantiga, o Sátiro simula assumir o discurso retórico-acadêmico e passa a aplicar, conscientemente, o mau gosto numa linguagem carregada de mordacidade, para advertir que a burrice, recalcada ao longo dos séculos por uma

“*sociedade de náufragos eruditos*”, agora está presente “*nas escolas/ Universidades e principalmente/ Nas academias de louros e letras ela está presente*”. Vai mais além, quando revela que a burrice “*já foi com*

muita honra/ Doutorada honoris causa”. O estilo metralhadora citatória não pretende poupar ninguém e dispara contra os discursos generalizantes e sociologizantes, lançando crítica corrosiva aos sustentáculos ideológicos dos partidos políticos, sejam de esquerda ou de direita. Com o colapso do populismo ainda a pouco decretado na *Terra em Transe*, numa atitude inclusiva e antidogmática, alerta: para a burrice não existe “*Preconceito ou ideologia/ Anda na esquerda, anda na direita/ Não tem bora, não escolhe causa/ E nada rejeita*”.

A animosidade entre Tom Zé e a cultura do lado doutor se intensifica, criando um fosso entre o artista e o *establishment* cultural, no que diz respeito à relação constante com o gosto vigente e as cantigas dele. Chegamos ao refrão e, com inequívoco sarcasmo, o Sátiro anuncia a nova ordem imposta no tabuleiro da cultura nacional: “*Veja que beleza/ Em diversas cores/ Veja que beleza/ Em vários sabores/ A burrice está na mesa*”. Os anos 2000 são herdeiros diretos destes tempos de convulsões, de formas e saberes envelhecidos, da pasmaceira, da apatia e da inércia intelectual onde chafurdam nossos dias atuais. O efeito crítico imposto pela cantiga não deixa dúvidas, e o Sátiro se revela num antiépico, anti-intelectual, antiacademicista, numa clara negação do caráter retórico, portanto.

“*Sabor de Burrice*” é puro escárnio da formação da mentalidade intelectual brasileira, do comportamento e da moralidade imperando no *establishment* cultural de ontem e de hoje. É referência crítica ao posicionamento dos artistas e intelectuais, sobretudo àqueles que viam as questões da cultura nacional apenas como instrumento do aparato ideológico, seja de esquerda, ou não.





Tom Zé segue, e destilando humor corrosivo chama atenção de que a burrice é fina, “refinada poliglota”. Farto banquete onde se servem os meios de comunicação de massa: “Refinada, poliglota/ Ela é transmitida por jornais e rádios”. Alerta como a consagração da burrice deu-se com a chegada dos tempos de pasmaceira absoluta, imposta pelo “advento da televisão”. A ironia não pára por aí e a verve crítica do Sátiro investe contra este veículo de comunicação e seus padrões estéticos de beleza: “É amiga da beleza/ Gente feia não tem direito”. Basta observarmos os programas televisivos para nos certificarmos de tal assertiva. Uma vitrine de bundas expostas nos Big Brothers, nas Fazendas, nos limites de tantos outros realities shows de burrice e putaria. Mesmo assim, neste universo fervilhante de sistemas e estilos vazios, a dita cuja da televisão teima em querer conferir “Rimas com fiel constância” e monta guarda com um batalhão de “Concordância gramaticadora/ Da língua portuguesa, prontificada a ser sua “eterna defensora”. Termina a “Grande liquidação” sonora e o disco se encerra num pomposo satirycon permeado pelo debochado discurso do Sátiro:

“Esta é a humilde contribuição para a sacro santa glória da burrice nacional. Não lhe proponho um feriado comemorativo, porque todos os dias, do Oiapoque ao Chuí, dos pampas aos seringais, ela já é gloriosamente festejada”. Oba! Oba! Oba!

tom
zé

Lado A

- 1 - LÁ VEM A ONDA
- 2 - GUINDASTE A RIGOR
- 3 - DISTÂNCIA
- 4 - DULCINEIA
- 5 - QUALQUER BOBAGEM
- 6 - O RISO E A FACA

Lado B

- 1 - JYMMY RENDA-SE
- 2 - ME DÁ ME DÊ ME DIZ
- 3 - PASSAGEIRO
- 4 - ESCOLINHA DE ROBÔT
- 5 - JEITINHO DELA
- 6 - A GRAVATA

As músicas deste disco foram escritas por alguns dos mais importantes compositores da MPB: Ronaldo Braga, Chico Buarque, Sérgio Mendes, Roberto Menescal, Lô Borges, Sérgio Assad, entre outros.

Por seu exemplo, um brasileiro passou a chamar-se "Brazuca".

Essa música é de autoria de Ronaldo Braga, que se inspirou na música "Lá vem a onda" de Chico Buarque. A música foi gravada em 1970, no estúdio da RGE, com a participação de Tom Zé e da Orquestra Sinfônica de São Paulo.

Apresenta a música "Lá vem a onda", que é uma paródia da música "Lá vem a onda" de Chico Buarque. A música foi gravada em 1970, no estúdio da RGE, com a participação de Tom Zé e da Orquestra Sinfônica de São Paulo.

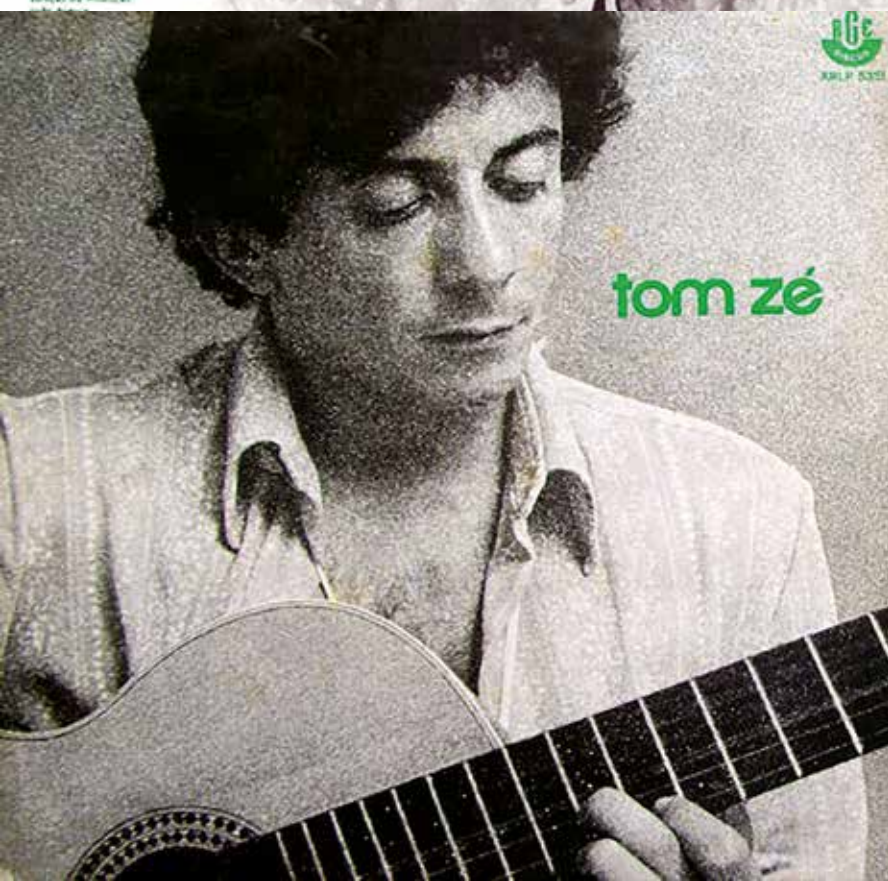
Tom Zé
Direção de Produção



Tom Zé: um guindaste a rigor

Lançado na fase pós-refluxo tropicalista, o disco “Tom Zé” (1970) marca o início de um projeto “decadentista”, se distanciando cada vez mais da “linha evolutiva” da MPB e do delírio mercadológico dos pares tropicalistas. Ainda sob a batuta de João Araújo, o disco foi lançado pela RGE. Na capa, Tom Zé se apresenta tocando um velho violão, numa clara alusão de quem pretende criar uma cisão entre os ditos “tropicalistas industriais” e os “tropicalistas experimentais”, artesanais. Revela-se um astuto observador de costumes e modismos, um perturbado pesquisador de novas experiências poético-musicais. Mais ainda: inicia uma espécie de projeto experimentalista, progressivamente acentuado nos anos posteriores. Diferente de “Grande Liquidação”, “Tom Zé” se apresenta em parceria com novos e velhos compositores, como é o caso de “Lá vem a onda”, parceria com Anderson Benvindo, aluno de composição da sofisti-balacubaco, muito som e pouco papo, abrindo o disco: “Lá vem a onda/ Que vai me levar pra casa dela/ Eu sou o cravo, ela é canela/ Eu sou o crime, ela é a cela/ Eu sou a fera, ela é a bela/ Eu sou a noite, ela é a vela/ Eu sou aquele, ela é aquela”.

A cantiga comporta outras interpretações. Dispostos numa metanarrativa ácida, os versos iniciais sugerem um suposto diálogo, remetendo o ouvinte ao universo da música popular naquele momento. Preenhe de significados expostos num jogo de oposições binárias, talvez seja condição do próprio artista neste terreno movediço que era/é a música popular brasileira e seus novos apelos: “Eu sou o cravo, ela é canela... Eu sou a noite, ela é a vela... eu sou aquele, ela é aquela”. Aparente simulação de uma historietinha, um complicado relacionamento amoroso nutrido à base de amor e rancor, “ela” é metáfora turvando a percepção do ouvinte, e talvez seja a própria relação do Sátiro com a amada ingrata, a MPB: “Lá vem a onda que vai me levar pra casa dela”.



A essa altura, é quase impossível não imaginar ser “ela”, a própria Tropicália ao avesso, de quem o Sático havia iniciado um processo de separação. Resignadamente, “Tom Zé” celebra o próprio divórcio querendo provocar mudanças de ventos nesse olho da tempestade tropical. Não por acaso, deixa suspenso no ar um anticlímax de certa incompatibilidade entre o Sático e os caminhos tomados pela Tropicália e os pares bem sucedidos: “*Eu sou o crime, ela é a cela*”... “*Eu sou a fera, ela é a bela*”. O processo se evidencia, torna-se claro, notório, público e, acreditem, senhoras e senhores, “ela”, é a Tropicália, é Caetano Veloso, é a própria Música Pop-ular Brasileira.

“*Guindaste à rigor*” é a cantiga logo a seguir. De supetão, somos guinchados pelas inquietações que permeiam o universo musical de “Tom Zé”. Se acotovelando nas “ancas das tradições” da sagrada MPB, pretende virar pelo avesso as próprias pestilenciais tripas sonoras: “*Eu quero três/ De doze vagões pra marcar o compasso/ Pois eu vou cantar*”. Os arranjos dionisiacos soam tensos, em consonância e dissonância com a letra e a voz do anticantor. O arranjo replica as instigações através de uma organização simultânea de todos os materiais sonoros, de natureza polifônica e descentralizada. Querendo dinamitar o próprio chão onde pisou, “Tom Zé” desvirtua os padrões representativos das músicas protegidas por uma camada de silêncio, no recinto do concerto: “*quero dez máquinas de concreto/ porque não gosto de violino- zino- zino*”. As atitudes desarticuladoras dos padrões não se limitaram a uma defesa exclusivista, outro modelo, mas sim, uma busca incansável de nova linguagem musical. Mas não outro modelo, repito.

Talvez, seja este o ponto nevrálgico por onde devemos consumir “Tom Zé”. Rodopiando no universo caótico e fervilhante da grande cidade, perambulando num mundo pós-industrial informatizado (corrosivo da representação de uma farsa burguesa) e refém de um processo repetitivo de autonegação e autoafirmação, numa reverberação simultânea

com a própria história, sem perder o peculiar humor, o Sático se alimenta do “*discurso do mero*” para, sarcasticamente, “*fazer contraponto*” com orquestra polifônica, composta por “*Doze motocicletas/ No lugar do contrabaixo*” e “*Pra reger o conjunto*” prefere “*um guindaste a rigor*”, mas, “*na hora do breque*” (recurso utilizado por sambistas do gênero samba de breque, como Moreira da Silva, num momento de desaceleração da pressa e reflexão) temos “*Um belo assopro de coca-cola/ Que cola*”, com a nova ordem vigente. Apanhado pela dona Censura, a palavra “*arroto*” constava nos originais da cantiga, porém fora substituída por “*assopro*”, que não cola com coca cola.

Ensopado de ironia, a polifonia sonora de “Tom Zé” se instala numa multiplicação generalizada de simulações de tonalidade musicais. As notas servem de fio condutor de uma simbiose com a letra da cantiga: “*A tonalidade/ É Ré sustenido B quadro/ Ou Mi colorido bemol/ Si Dó vem de Lá/ Mi Fá Lá/ Sem Ré Lá Sol Fá*”. Numa bricolagem de fragmentos e resíduos de referências, a transposição poética da cantiga se dá num lance cinematográfico, despencando no pântano do decadentismo e da marginalidade. “Tom Zé” é criação pós-momento-tropicalista, busca de inovação constante e, ao mesmo tempo, recusa a manutenção e permanência no tropicalismo musical.

Com sarcasmo mal disfarçando a crítica ao mercado das grandes estrelas, da arte enquanto mercadoria, o “*abacaxi de Irará*” faz uma mefistofélica associação de citações díspares, desordenadas, de um universo onde havia se instalado, de um camundongo da língua vermelha beijando a musa do cinema internacional e advertindo: para se fazer uma letra basta um “*Satanás de baby-doll/ Ou um camundongo sádico que tem a língua vermelha/ E no fim da primeira parte/ Beije a Brigitte Bardot*”. Ilustração debochada e pontuada pela voz do cantor, soando como um pequeno manifesto paródico em defesa da arte, não do artista, contra o teatro narcísico tomando conta da arte popular, na era dos fenômenos de massa. Ou não!

“Guindaste à rigor” se encerra no tom sarcástico do disco e, com muita ironia, o Sátiro dispara contra o poeta se debatendo pendurado sem socorro, com a língua enrolada no pescoço: “*mas ora veja/ Enquanto eu cantava/ O verbo enganado/ Com a língua do poeta/ Enrolada no pescoço/ Pendurado sem socorro/ Já parou de balançar as pernas*”. Desvenda-se embaralhamento cáustico dos conceitos musicais e poéticos do universo de um artista em plena queda livre no abismo negro do decadentismo. Reivindicando o discurso do mero, para fazer contraponto, munido de poética interjetiva, o Sátiro agride a sintaxe pela manipulação vocal, onde “o ‘voco’” torna-se mais relevante do que a “semântica”.

Os tétricos manifestos da dor, da tristeza contidos em “Tom Zé” se apresentam em quatro melancólicas composições. Estas mal ocultam os sinais da trajetória artística/decadentista de um autor/ator que irá, logo mais, perambular pela escuridão iluminada, mas não ilustrada, das velas pós-tropicalista. O ritmo quase fúnebre emprestado a “Distância” (parceria com J. Araújo e L. Marques), coaduna-se com a melancólica interpretação de um Tom Zé vendo que tudo “*desmancha-se em desgosto, gosto por gosto*”. A aproximação dos tempos sombrios se confirma e o Sátiro canta em ritmo de rock and roll a la Jovem Guarda: “*As luzes da cidade/ Não se acendem mais pra mim/ As coisas que eu cantava/ Já não cantam mais pra mim/ Não adianta nada/ Pra mim tudo se acaba/ Nesta dor sem fim*”. Numa antevisão do cenário comercial da música popular, “Tom Zé” procura extrapolar a forma musical e artística com experimentações sonoras inabituais, no intuito de dinamitar os dogmas do

establishment cultural. A cantiga vai crescendo e num misto de lamento e sátira, o arranjo reforça o humor corrosivo ecoando do timbre de um artista que não se rende às punhaladas do niilismo do tempo, pois “*não adianta nada*”, para ele “*tudo se acaba/ nesta dor sem fim*”.



Entre “O Riso e a Faca”, a ironia e o corte, a alegria e a dor, o movimento dialético da cantiga é marcado por um dedilhar de violão choroso, dando o compasso do fúnebre cortejo, vez por outra, interrompido por rápidas batidas de pratos. Nesta cantiga, ouvimos uma melancólica interpretação, um Sátiro envolto por atordoado/louco sonho surrealista, algo sem definição, localizado nos interstícios de “*Ser o riso/ e o dente/ ... Ser o dente/ e a faca/ ... Ser a faca/ E o corte/ em um só beijo vermelho*”. O Eu imperativo do compositor revela-se num alter-ego, pretendendo ser “*a raiva e a vacina*” para a moléstia que contaminara os ditames da cultura. Se percebendo defronte o reflexo do espelho da música popular brasileira, “*entre a dor e o consolo*”, na “*procura/ de pecado/ e conselho*”, na eterna briga “*entre a luz e o espelho*”, o Sátiro constrói um “*berço/ na viração*”, descansa na “*tempestade*” e adormece no “*furacão*”.

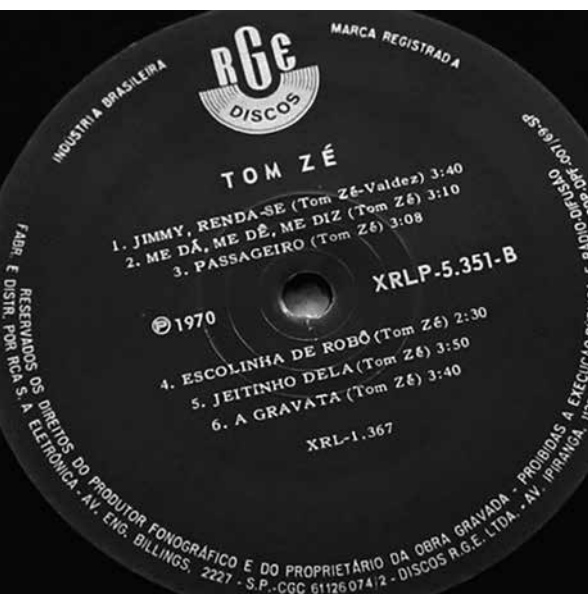
Os manifestos da tristeza encerram o ciclo melancólico através de duas pequeninas canções. A primeira é “Qualquer Bobagem”, parceria com Rita Lee (já antes gravada - 1969 - pelos Mutantes na fase de refluxo do tropicalismo, com andamentos modificados num recital de guitarras distorcidas), onde o Sátiro, afogado no lixo sem limites, assume o estado atual da linguagem em toda extensão dos próprios paradoxos, no intuito de fazer anunciar a chegada dos tempos de total pasmaceira, levado à cabo pelos meios de comunicação de massa, numa sociedade cuja condição coisificadora da mercadoria é um dissolvente de toda harmonia: “*Chegue perto de mim/ Não precisa falar/ Acenda-me um cigarro/ Não queira me agradar/ Escute essa canção/ Ou qualquer bobagem*”. Os procedimentos sonoros de “Qualquer bobagem”, os timbres e ruídos inesperados e temperados pelo ritmo “roquenrou”, fazem a melodia e a harmonia se aproximarem do que será classificada de música cafona e depois de “música brega”, com legítimos representantes: Reginaldo Rossi, Odair José e tantos outros. Que mais? Sei lá!

O ciclo se fecha na verborragia concretista, exposta a partir do título da canção *“Me dá, me dê, me diz”*. O Sático, de forma esquizofrênica, prepara um alçapão fonético *“Será, Serô, Serê, se diz, serei teu par”*, e passa a viver com a língua enrolada no pescoço e *“pendurado na corrente, rente, rente, rente”*. O núcleo gravitacional de *“Tom Zé”* se apresenta a partir de elementos norteados por paródia, sátira, poesia, melodia e experimentalismo, compondo o universo caótico da música, da história e do próprio compositor. As cantigas se movem alternadamente em sentidos inversos, indo desde a cafonice - embalada pelos arranjos do iê- iê- iê, com *“A gravata”*, satirizando os padrões de boa aparência perdidos nas vísceras do processo civilizatório vertiginoso, onde *“O cidadão/ Sem usar gravata/ É a pior degradação/ É um grande palavrão”*. Neste clima de aparências mil, o sujeito precisa carregar pendurado no pescoço a própria *“Força portátil mais fácil de manejar/ Moderna bem colorida”* que é *“para a vítima se alegrar”*. *“Tom Zé”* desagua no pastiche abolerado de um *“Passageiro”* pretendendo seguir caminho *“por uma estrela”*, com a *“mala”* e o *“casaco”*, prometendo *“na volta”* contar um *“segredo”*. A letra da cantiga é autorreflexão, e tanto autor quanto personagem se perdem por alguns caminhos espinhosos da música brasileira, sendo recolhidos pela locomotiva pós-tropicalista com destino à primavera. No entanto, desembarcam numa *“noite”* de *“vento frio”*, na estação da *“solidão”*.

Chegamos então ao niilismo circense da *“Dulcinéia Popular Brasileira”*. A cantiga é paródia da prima-irmã *“Lindonéia”*, composta por Caetano e Gil. Tom Zé demonstra querer marcar posição neste cenário musical em oposição às estrelas centrais da Tropicália.

O sentido paródico da cantiga é revelador, constatando tanto uma como a outra *“chora, chora, chora”*, e ninguém mais dá bola, *“sem que ninguém as visse”*, desapareceram na agonia vertiginosa de um processo urbano, do avanço tecnológico, do progresso, *“Lindonéia/ Dulcinéia”*, desaparecidas das paradas de sucesso. A paródia abre espaço para sátira: comprem *“sob receita médica sua fossa C vitaminada”*, pois cada ano que passa, a música popular brasileira anda mais enferrujada: *“Chora, chora, chora/ Mas não se demora- mora- mora/ Que ninguém dá bola/ Compre sob receita médica/ Sua fossa c vitaminada/ E chore pela Dulcinéia/ Dulcinéia popular brasileira/ Que a cada festival/ Anda mais enferrujada”*. Invade-se o terreno do simbolismo. O Sático, sem abrir mão do seu corrosivo humor, segue denunciando que *“conselho de psiquiatra/ dá o aspecto da mamãe”*, portanto, *“Compre logo seu saquinho plástico/ Com a fossa b concentrada”* pois é *“garantida por dois anos/ quando em gelo conservada”*. Com *“Dulcinéia Popular Brasileira”*, Tom Zé parece querer propor um novo aporte para o cancionário musical e, num misto de intimidade e estranheza, desafiar os ditames dos festivais, por *“que a cada festival”* a música popular brasileira *“anda mais enferrujada”*.

O pêndulo equilibrando a balança musical do compositor é medido pelo viés de títulos que evocam o sentido pós-modernista: os *rocks* *“Jimmy, renda-se”* (parceria com Valdez), e *“Escolinha de robô”*. Neste bloco de composições, o núcleo gravitacional de *“Tom Zé”* encontra-se envolto numa celebração dionisíaca. É o caso de *“Jimmy, renda-se”*, onde os arranjos fogem à recorrência melódica soando numa consonância com os trocadilhos da letra, realçando a simultaneidade de diferentes eventos sonoros, em desenlaces inesperados de um jogo de aliterações e paronomásias: *“Guta me look mi look love me/ tac sntaque destaque tac she/ Tique butique que tique te gamou/ Toque-se rock se rock rock me”*.



Verborrágica masturbação musical, *"Jimmy renda-se"* é corruptela de produtos e estrelas cadentes (ou decadentes) do mundo *pop* internacional e nacional: *"Bob dica, diga,/ Jimmy renda-se!/ Cai cigano, cai, camói bói/ Jarrangil century fox/ Galve me a cigarrete/ Billy halley roleiflex/ Jáni chope chope chope"*. A entonação humorística como estes versos são cantados transforma a cantiga numa verdadeira colcha de retalhos, painel fragmentário, colagem, bricolagem. Os elementos concretistas excitam o sentido paródico da letra e o estilhaçamento se dá num campo dionisiaco, no conjunto de sons onde a voz do cantor pontua. Numa atitude crítica e irônica, o que ainda restava de seriedade no seio das práticas tropicalistas é, anarquicamente, liquidada numa debochada esculhambação de citações díspares, veladas, arrolando desde estrelas do universo pop nacional (Caetano, Gil e Gal), passando por ídolos internacionais (Bob Dylan, Jimi Hendrix, Billie Holiday e Janis Joplin), a indústria de cinema americano (Century Fox), a indústria de máquina fotográfica (rolleiflex), e muito chope chope chope: *"Bob Dylan, diga", "Jimi Hendrix renda-se", "Caetano, cai, como bói", "jarran Gil century fox", "Gal ve me a cigarrete", "Billie Holiday roleiflex", "Janis Joplin, chope chope chope"*. Descortina-se o microcosmo onde o artista ainda consegue espernear no ventre dos desencantados e pós-modernos anos de 1970.





TOM ZÉ

Se o caso é chorar

Meu mundo não é uma esfera,
tem um formato de cruz

“*Se o caso é chorar*” (1972) é lançado pela Continental, outra não multinacional - é o alargamento das passadas na direção aos caminhos decadentistas da trajetória “udigrudi” de Tom Zé. A capa do disco indicaria este momento: foto decalcada do artista, semblante triste, soam como elementos bastante reveladores da angústia musical de “*Se o caso é chorar*”. Encharcado de ironia e sátira, o disco apresenta Tom Zé munido de coragem para enfrentar os dissabores das aventuras experimentalistas, sem nunca perder o humor, a rebeldia ou o sarcasmo, tão únicos a ele. O Sático dará prosseguimento a uma carreira musical cada vez mais individual e singular, aos trabalhos iniciados nas paredes intestinais do tropicalismo. Em “*Se o caso é chorar*”, percebemos um verdadeiro quiproquó sonoro e, na medida que as faixas vão se sucedendo, os arranjos soam sincronicamente com as composições, e assim, numa única faixa, ocorrem a fusão de diferentes eventos sonoros e desenlaces inesperados. O disco é um desafio e estímulo à sensibilidade do ouvinte. Com sonorização ímpar, junta vocalização, instrumentação, filosofia e poesia sobre as mais variadas representações da dor humana, indo do aspecto social ao terreno amoroso. Com fortes pitadas de ironia e sarcasmo, aborda temas regionais envolvendo a grande urbe São Paulo, cidade que escolhera para viver (ou seria morrer?), e a pequena cidade natal, Irará.



Apesar do repentino sucesso, quando chegou às gondolas dos supermercados de discos *“Se o caso é chorar”* acaba revelando-se como poderoso purgante musical, causando diarreia sonora nos cérebros dos inescrupulosos “mercadores do templo” da indústria fonográfica. Aí já estavam postos e expostos os embriões de uma tensa relação entre o cantador e o mercado, resultando numa separação com a mega-indústria e o grande público. Assumindo postura desviante diante do gosto imposto pelo mercado consumidor e por práticas culturais vigentes, Tom Zé forjara estratégias capazes de romper com as bases da produção musical brasileira, distanciando-se cada vez mais do tropicalismo modista, da indústria, do público, sendo assim arremessado nas esquinas da marginalidade. A década de 70 reservou o espaço mais obscuro aos artistas classificados de marginais, isolando-os dos meios de produção. Ainda assim, estes circulavam por espaços tomados como “udigrudi”. O termo é corruptela da expressão underground, e servia para designar um ambiente cultural fugindo dos padrões comerciais, dos modismos. Logo, estava fora da mídia.



Valendo-se cada vez mais das pesquisas sonoras, além de qualquer outro, Tom Zé irá perambular pelas brechas de um buraco sem fundo: o ostracismo. Ele não só fora classificado como um “marginal” nas instâncias da produção musical, como diferentemente dos chamados “malditos” Jards Macalé, Jorge Mautner, Luiz Melodia e Walter Franco, por exemplo, será completamente alijado dos anais da música popular brasileira. Até a boca do século XXI, quando os americanos descobriram nosso ilustre desconhecido, pouco ou nada se ouvia falar de Tom Zé: “eu não era chamado pra porra nenhuma”. De acordo com Frederico Coelho, mesmos para os considerados “marginais”, “malditos”, “udigrudi” ou coisa que valha, havia um espaço de circulação dos trabalhos desses artistas, pois cada produtor “utilizava seu espaço para circular os trabalhos marginais realizado em outras áreas, em um constante processo de autolegitimação”. Para Tom Zé, nem mesmo neste ambiente de circulação marginal havia espaço. Mas o Sátiro adverte: para ele *“não tem jeito, não vai ter beijo final”* e *“não vai ter happy end”*. No afã de levar às últimas consequências as experiências das parafernália sonoras, sem fazer concessões ao mercado e ao gosto estético dominante da mídia, o Sátiro finca pés, mãos e goela, não no tradicional, mas no experimentalismo das formas musicais. *“O abacaxi de Irará”* segue desenhando um *“sonho colorido de um pintor”* numa *“apoteose de poesia/ um conjunto de harmonia”*, mas *“se o caso é chorar”*, o Sátiro chama *“a dor pra fazer um samba triste”*, pois *“na briga eterna”* do seu mundo tem que *“ferir ou ser ferido”*.

Em *Happy End*, cantiga que abre o disco, Tom Zé cria um suposto diálogo com uma terceira pessoa, “Você”, cuja letra vai simulando uma historieta, um quase lamento de um relacionamento amoroso prestes a acabar: *“Você fala que sim,/ Que me compreende;/ Você fala que não,/ Que não me entrega/ que não me vende/ que não me deixa/ que não me larga”*.

A cantiga prossegue, então sabemos: tudo chegou ao fim: *“Mas você deixa tudo/ Deixou/ Você deixa mágoa/ Deixou/ Você deixa frio/ Deixou/ E me deixa na rua/ Deixou./ Você jura, jura,/ jurou,/ Você me despreza/ Prezou,/ Você vira a esquina/ Esquinou/ E me deixa à toa/ Tô, tô, to”*. Chegamos ao final da cantiga ou do relacionamento e o personagem admite para ele *“não tem jeito/ não tem beijo final”*, não haverá final feliz *“E não vai ter happy end/ E não vai ter happy end/ e não vai ter happy.”*

Em *“Happy end”* os personagens e o autor se confundem, deixando um rastro para outras possibilidades especulativas da interpretação do ouvinte. Quiçá, o sujeito oculto da cantiga *“Você”* seja a própria música popular brasileira, a Tropicália, o mercado de disco e os desafetos: *“Você fala que sim,/ Que me compreende;/ Você fala que não,/ Que não me entrega/ que não me vende/ que não me deixa/ que não me larga”*. Antevendo a incompreensão que logo se intensificará no cenário musical, o Sático resigna-se diante da nova ordem vigente e admite que para *“ele não tem jeito”*, não cederá às imposições, sejam quais forem: *“Você me despreza... Você deixa mágoa... E me deixa na rua”*. Num ritmo flertando com o samba de arranjo quase melancólico, próprio do gênero, o Sático não se engana e sabe que ficará *“à toa”* na maré da Tropicália. *“Na rua”* da amargura da música popular brasileira, *“vai em frente”*, agarrando-se às convicções e sarcasticamente assumindo para ele não haver final feliz no mundo do showbiz, e com firmeza de princípios e retidão de caráter admite que, contrariamente aos pares tropicalistas, para ele *“não vai ter happy end”*. Vale

ressalta que Tom Zé ainda imaginava com o lançamento de *“Se o caso é chorar”* que poderia cair nas graças do público e do mercador. Só imaginava...



Aí vem *“A Babá”* e o humor corrosivo, a ironia, a acidez da crítica ao modelo econômico desenvolvimentista levado a cabo pelos milicos e o progresso desenfreado ganha suavidade, com a suposta ludicidade de uma historieta de intriga envolvendo o todo poderoso empresário norte americano John Davison Rockefeller, Branca de Neve e os sete anões: *“O Rockefeller acusou Branca de Neve,/ Os anões se dividiram,/ Três de sim e três de não, Mas um morreu de susto/ E perguntava, perguntava, perguntava”*. A cantiga é emblemática e a força dionisiaca do arranjo, simulacro de samba/rock atravessado por outras intervenções sonoras, perde o tom lúdico diante as perguntas do anão indeciso: *“Quem é que está fazendo/ Pesadelos na cabeça do Século?/... Quem é que tá passando/ dinamite na cabeça do Século?/... Quem é que agora está/ fazendo tanto medo na cabeça do/ Século?/... Quem é que tá/ Botando piolho na cabeça do Século?/... Quem é que está passando/ Pimenta na cabeça do Século?/... Quem é que agora está/ Botando tanto grilo na cabeça do Século?/... Quem é que empresta/ Um travesseiro pra cabeça do Século?”*. O tom macabro das perguntas é mediado pelos vocais, que evocam mais uma vez o universo lúdico das brincadeiras de infância, mal disfarçando o peso sinistro do presente perpétuo e das mazelas instaladas no Século XX: *“Ô de marré, de-marré-de-ci”*. Defronte ao caos instalado, o Sático procura resposta para as indagações e tanto faz, para quem *“sabe datilografia”* ou para quem *“Estudou filosofia”*. *“A Babá”* é referência direta a *“Sabor de burrice”*, onde a acidez das críticas perfura o telhado de vidro do *establishment* político, estético e cultural. No final da cantiga, a ludicidade da melodia é quebrada definitivamente pelas lamúrias e gemidos individuais, onde cada um é mais fúnebre e sinistro do que o outro.



Segue o disco e o Sátiro apresenta “Dor e dor”. Novamente, o ouvinte é apanhado de surpresa quando percebe se tratar de música dentro da música. O arranjo é uma releitura de “Jimmy renda-se”, esboçado no disco anterior, e agora com naipes de metais e instrumentos de sopro. Enquanto a música se desenvolve num ritmo frenético, sincronicamente a letra desvenda o universo tenso da música popular brasileira, onde o Sátiro insiste em transitar, “Mas eu te espero/ Na porta das manhãs porque/ O grito dos teus olhos/ É mais e mais e mais/ E depois que você partiu/ O mel da vida apodreceu na minha boca/ Apodreceu na minha boca/ ô, ô, ô, ô, ô”. O sentido libidinoso, impresso pelo timbre dos vocais, deixa no ar a dúvida e não sabemos se trata da simulação de alguém perto de atingir o orgasmo ou de gemidos de dores. O ouvinte é provocado a imaginar um sujeito oculto na letra, trata-se da Tropicália e o mais ilustre representante, pois “depois que você partiu/ O mel da vida apodreceu na minha boca”. A cantiga encerra em macabros gemidos, onde Tom Zé simula a “dor e dor” de quem cada vez mais e mais caminha para fora dos domínios do sucesso e do mercado consumidor. Numa época onde os artistas e as músicas apareciam vinculados aos propósitos ideológicos da cultura, Tom Zé cria uma rede de conexões, uma plataforma de lançamento de signos, cujos propósitos consistiam na renovação

do pensamento do *establishment* artístico/cultural e ninguém suportaria os dissabores de tantos experimentos, nem mesmo os patrícios tropicalistas: “ô, ô, ô, ô”.

A faixa seguinte é “Senhor cidadão”. Na época, existia vinil e a música fechava o lado A de “Se o caso é chorar”. A cantiga talvez tenha sido uma das últimas de Tom Zé a ser tocada nas Rádios de São Paulo.



Música-poema, ouvimos logo de cara a leitura do poema “Cidade”, de Augusto de Campos. Clara influência/ colaboração dos poetas concretistas nas obras de Tom Zé:

capacaustiduplielastifeliferofugahistoriloqualubri
mendimultipliorganiperiodiplastipubliiraparecipro
rustisagasimplitenaveloveravivaunivora
c i d a d e
c i t e”

Poema incrustado em poema. Nem bem se encerra a leitura do poema, ouvimos gemidos marcados por batidas de sinos, numa simulação que nos remete a um ambiente sacro/ religioso. Contraponto/diálogo entre a voz do cantor e os vocais, forja o clima de oração, de missa, de novena. A cantiga é diálogo direto com “A Babá”, e o Sátiro volta a lançar uma série de perguntas, revelando o universo caótico e assustador onde perambula o “Senhor Cidadão”, prestes a vagar na rua da solidão: “Ob senhor cidadão/ Eu quero saber, eu quero saber/ Com quantos quilos de medo,/ Com quantos quilos de medo/ Se faz a tradição?/ Ob senhor cidadão/ Eu quero saber, eu quero saber/ Com quantas mortes no peito,/ Com quantas mortes no peito/ Se faz a seriedade?” O Sátiro se revela um arguto observador das mazelas psicossociais destes tempos obscuros, onde impera o clima de medo, de violência, de prisões e perseguições, próprio de um país vergado sobre as baionetas caladas da ditadura civil-militar: “Com quantas mortes no peito se faz a seriedade?” Em época de intensa censura, denuncia o cerceamento da liberdade de expressão e de experimentação estética, tanto dos militares quanto dos militantes de esquerda, comum no universo do conservadorismo e da classe média, cultuada por uma visão xenófoba e purista: “Ob senhor cidadão... Com quantos quilos de medo se faz uma tradição?” Para Tom Zé, não existe tradição musical, mas sim tradução.

Na segunda estrofe da cantiga o Sátiro convoca a primeira pessoa para simular um suposto diálogo com o “*Senhor Cidadão*”, que talvez nem seja um indivíduo, mas toda uma ordem há pouco estabelecida: “*Senhor cidadão/ Eu e você/ Temos coisas até parecidas:/ Por exemplo, nossos dentes/ Senhor cidadão/ Da mesma cor, do mesmo barro/ Senhor cidadão/ Enquanto os meus guardam sorrisos/ Senhor cidadão/ Os teus não sabem senão morder*”. É quase impossível não imaginar o suposto diálogo como um monólogo endereçado à Tropicália, à MPB e ao mercado de disco, cujos dentes não sabem senão morder. Ao final da cantiga/poema, o Sátiro dribla a dona censura para denunciar as crueldades do próprio sistema vigente, num tom beirando o escárnio:

“Oh
senhor
cidadão,/

Eu quero
saber, eu
quero saber/

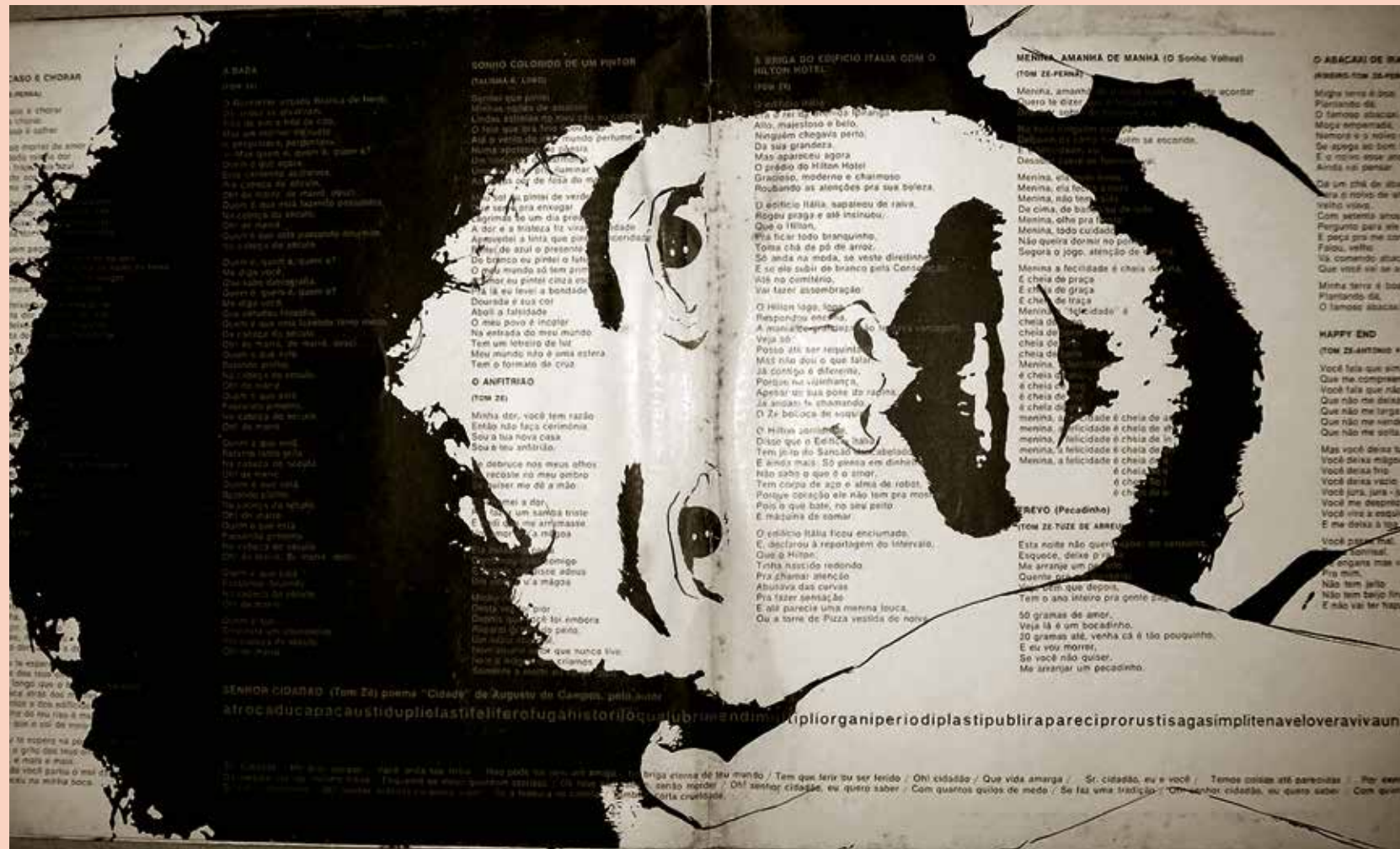
Se a tesoura
do cabelo/

Se a tesoura
do cabelo/

Também corta
crueldade”.

Com fortes pinceladas de sarcasmo, de humor corrosivo e muita ironia, o Sátiro narra/canta “*A briga do Edifício Itália e do Hilton Hotel*”. Valendo-se do “contraponto” como meio para se “pensar a composição”, à maneira de um cronista atento às transformações em curso na “Paulicéia Desvairada”, Tom Zé chama atenção para a moderna arquitetura imposta nas grandes cidades do país, pois “*apareceu agora o prédio do Hilton Hotel/ gracioso, moderno e charmoso/ Roubando as atenções pra sua beleza*”. Lançando um olhar enviesado para a pluralidade da vida urbana, além das formas arrojadadas e modernas da nova arquitetura e suas curvas, percebemos o aceleração da verticalização das grandes urbes e o *Edifício Itália*, o “*Rei da Avenida Ipiranga, alto, majestoso e belo*”, se vê ultrapassado, ameaçado em “*sua grandeza*”, feio. Os propósitos dos compósitos

tomzeanos vão além de uma simples briga de prédios no espaço urbano da cidade, a cantiga é minadouro de possibilidades. O conflito das edificações é pura simulação e a metáfora serve enquanto argumento para o Sátiro expressar o reflexo de uma sociedade em acelerado





processo de banalização consumista, onde as pessoas são impulsionadas a “só pensa(r) em dinheiro” esquecendo que o “amor” ainda existe, porque elas “tem corpo de aço” e “alma de robô,/ Porque coração ele não tem pra mostrar/ Pois o que bate no seu peito/ É máquina de somar”. Descortina-se aí o orifício onde o Sátiro ainda pretende visualizar as nesgas do humanismo, numa sociedade indiferente às aberrações da realidade. Em “Se o caso é chorar”, Tom Zé dá início a uma trajetória que será construída totalmente apartada dos ditames da MPB.

Segue em frente e o ouvinte se depara com os manifestos da dor, da solidão, da tristeza, da amargura de “Se o caso é chorar”. O Sátiro torna-se o “Anfitrião” de uma festa solitária e convoca a “dor” para fazer “um samba triste”. Personagem e autor fundem-se, se confundem e a tristeza chega a galope quando ambos admitem: “Minha dor, você tem razão/ Então não faça cerimônia/ Sou a tua nova casa/ Sou o teu anfitrião”. Num universo da música popular brasileira cada vez mais estreito para seu gosto estético, o Sátiro resigna-se e passa a aceitar as chibatadas do decadentismo pós-tropical. Para tanto, evoca a “dor” enquanto “parceira do futuro” das suas desventuras pelo reino da Tropicália: “Se recoste no ombro/ Se debruce nos meus olhos/ Se quiser me dê a mão”. A cantiga se enriquece e adquire outras possibilidades de imaginar: a “dor”, pode se tratar da Tropicália, da MPB e de Caetano: “Minha dor, desta vez é pior,/ Depois que você foi embora/ Reparei dentro do peito/ Um vazio anormal”.

Em “Se o caso é chorar”, cantiga título do disco, Tom Zé jorra criatividade musical e numa justaposição sonora forja um contraponto entre a música clássica e o samba, servindo para reforçar o universo da dor estabelecido em “se o caso é chorar”, o disco. Aqui já estão expostos os elementos indicadores de uma nova era: a “era do plagiocombinador”. Tal projeto só se acentuará tempos depois com “Com defeito de fabricação”, quando o Sátiro passa a viver uma íntima

relação com o mercado consumidor de reproduções infinitas e enfadonhas, entendendo como os “defeitos” de Seu Zé eram produtos vendáveis.

Numa plagiocombinação do Estudo N° 2 de Chopin, e o tom mui melancólico do arranjo, reforça a letra da mesma: “Se o caso é chorar/ Te faço chorar/ Se o caso é sofrer/ Eu posso morrer de amor”. O Sátiro deixa entrever que o universo dele está cada vez mais caótico e, em tempos de poeiras turvas pairando no ar da música popular brasileira, restou aos olhos apenas “o dilema de rir ou chorar”. Mais uma vez personagem e autor se fundem numa só persona e talvez seja o próprio Tom Zé falando sobre si mesmo: “Amor deixei sangrar meu jeito/ Pra tanta dor/ Ninguém tem peito/ Se o caso é chorar”.

Entra a segunda parte da cantiga e “se o caso é chorar”, a letra é outro plagiocombinador de canções, um dia sucessos, nas vozes de novos e velhos mortos insepultos. Segundo Tom Zé, a cantiga é uma colagem de parte das letras de músicas, indo de Nelson Gonçalves a Caetano Veloso (Hoje quem paga sou eu/ O remorso talvez/ As estrelas do céu/ Também refletem na cama/ De noite na lama/ No fundo do copo/ Rever os amigos/ Me acompanha/ O meu violão). Ao “plagiocombinador” então: “Hoje quem paga sou eu” é o título de um tango cantado por Nelson Gonçalves em 1955. “O remorso talvez”, é referência ao samba dor de cotovelo, “O remorso”, gravado em 1951, de Lupicínio Rodrigues. “As estrelas do céu/ Também refletem na cama/ De noite na lama”, é inversão da música “De noite na cama” de Caetano Veloso. “No fundo do copo”, é colagem de trecho da canção “Copo de whisky” de Ari Barroso; o último trecho de “Se o caso é chorar” é corruptela de “A volta do boêmio”, de Adelino Moreira, imortalizada no vozeirão impostado de Nelson Gonçalves. “Se o caso é chorar” é declaração intencional de quem sabe que logo logo rastejará pelas vielas do decadentismo pós-qualquer- coisa.



TOM ZÉ

Se o caso é chorar

DEDICADO AO

GRUPO CAROTE - SIDNEY MORAIS - JOSÉ CORDEIRO
(Técnico de som) LUIZ AUGUSTO BOTELHO - GABRIEL (baixo)
CASALI (orgão eletrônico) OSAY (violão) OSWALDO (percussão)
GREU (capô) - JULIO NASIB - RODRIGUES E OS AMIGOS
TODOS DA CONTINENTAL




HAPPY END • FREVO (Pecadinho) • A BABA • MENINA, AMANHÃ DE
MANHÃ • DOR E DOR • SENHOR CIDADÃO • A BRIGADA
EDIFÍCIO ITÁLIA COM O HILTON HOTEL • O ANFITRIÃO •
O ABACAXI DE IRARA • O SÂNDALO • SE O CASO É CHORAR •
SONHO COLORIDO DE UM PINTOR

GRAVAÇÕES ELÉTRICAS S/A - DISCOS CONTINENTAL | DISCO É CULTURA • ©1972
ESCRITÓRIO: R. TDE ABRIL, 59 - GRANBAR - F. 370439 | SCDP-PPF-004/69 - SP
FÁBRICA: AVENIDA DO ESTADO, 4755 - SÃO PAULO | CAC-61.186.300/001



GRAVAÇÕES ELÉTRICAS S/A - Fábrica: Rua Aguiar Moreira, 639 - Rio de Janeiro/RJ - CEC 61.186.300/003-63 - Escr: Avenida do Estado, 4967 - São Paulo/SP - CEC 61.186.300/001-00 - SCDP/PPF-004/69 - Fone: 279.6811

DISCO GRAVADO
CONTINENTAL

O disco encerra e o Sátiro se entrega ao “*Sonho colorido de um pintor*”. A cantiga inicia mediante um arranjo melancólico, cuja marcação d’um surdo de escola de samba (samba?) sustenta o ritmo da cantiga “*numa apoteose de poesia/ Um conjunto de harmonia*”. Nos tempos escuros, de caça e bombardeio ao projeto humanista, que se debate no meio da esquizofrenia pós-industrial dos trópicos, o Sátiro pretende anunciar que um mundo colorido só é possível nos sonhos: “*Sonhei que pintei/ Minhas noites de amarelo. Lindas estrelas no meu céu en coloquei/ O feio que era feio ficou belo*”. Talvez nem mesmo se trate de um sonho narrado pelo Sátiro, mas sim, do desejo manifesto do artista de tornar “*belo*” a feiura em que foi se transformando a música popular brasileira. A “*dor*”, que antes “*bateu na porta*” do “*anfitrião*” pra “*fazer um samba triste*”, agora ganha ares de “*felicidade*”, e o Sátiro aproveita a tinta para pintar “*sinceridade*”. E a sinceridade, para Tom Zé, lhe custará o banimento dos cânones da MPB. No final da cantiga, notamos o Sátiro despertar do “*sonho colorido de um pintor*” e, no pesadelo da dura e cruel pós-realidade, pós-industrialização, pós-tropicália (quanto pós!), constata o próprio caminho como sem volta, rumo ao decadentismo da lata de lixo sem fundo da cultura brasileira, e passa a admitir: “*Na entrada do meu mundo, tem um / Letreiro de luz/ Meu mundo não é uma esfera/ Tem um formato de cruz*”. Fecham-se as asas inventivas e experimentais de Tom Zé e “*Se o caso é chorar*”, ele chorará ao longo da (des) carreira musical os infortúnios do ostracismo onde será arremessado. Seguem as desventuras de Tom Zé pelo reino da Tropicália, da música popular brasileira e da história. “*Se o caso é chorar*” é cadinho indigesto ao paladar refinado do *establishment* cultural brasileiro.



O Complexo de Édipo

A vertigem experimentalista ainda pouco esboçada em *“Se o caso é chorar”* se avoluma e radicaliza em *“Todos os olhos”* (1973). Tom Zé revela toda malandragem, toda marginalidade, jorra criatividade, ironia e humor corrosivo a ponto de turvar os olhos grandes da censura. Esta não percebeu (bem, de resto, ninguém percebeu) o olho, fotografado na capa, tratava-se de uma bola de gude incrustada no orifício de um cu modelo, ou seria um modelo cu? O disco é marcado pelo intenso diálogo e influência dos poetas concretistas, assimilados por Tom Zé. A foto da capa foi obra de Décio Pignatari, Marcos Pedro Ferreira e Francisco Eduardo de Andrade. Reinaldo de Moraes foi quem fotografou o cu. A capa interna do LP (não a do cd) traz o poema visual *“olho por olho”* (1964) de Augusto de Campos.

“Todos os olhos” foi lançado simultaneamente a outros dois discos concretistas/experimentalistas resguardados sob o manto da Tropicália: *“Ou não”*, disco de estreia de Walter Franco, também conhecido como aquele ‘disco da mosca’, e *“Araçá Azul”* de Caetano Veloso. Ambos são reconfiguradores do último suspiro tropicalista. *“Araçá Azul”* entrou para os umbrais da história por ser o disco que bateu recorde de devolução, tamanha a carga experimental. Com arranjos de Rogério Duprat, o disco é a última investida de Caetano no terreno do experimentalismo, pois logo se renderá entusiasticamente às regras do jogo da indústria fonográfica e da vertente mercadológica. Vale dizer, com este disco Caetano Veloso pretendia estabelecer o fim da fase experimental do tropicalismo e da música brasileira. *“Todos os Olhos”* é disco de embate direto com *“Araçá Azul”*, tanto que em sua verdade tropical, Catito o deixou de fora. *“Todos os Olhos”* soa como uma declaração de guerra ao *ethos* da cultura nacional.

TOMZÉTODOSOSOLHOS

Tomzê na
A GALERIA

Rua Haddock Lobo, 1111

"TODOS OS OLHOS"

Com a participação de
TIAGO ARARIPE - LUIZ FICHMAN
ANTONIO CARLOS - PEDRO ADÃO

SABADO E DOMINGO
15 de Dezembro - 21,00 horas
16 de Dezembro - 11,00 e 17,00 horas

IMOBILIÁRIA MARTINS LTDA.

CASAS - TERRENOS - ÁREAS PARA INDÚSTRIAS
LOTEAMENTOS - CHACARAS - ADMINISTRAÇÃO

End: Estrada de Campo Limpo, 3096 - Tel. 269-9162
NA TERRA DAS ARTES - Largo 21 de Abril, 21A - Embu

Com *"Todos os olhos"*, Tom Zé intensifica os procedimentos investigativos, passando a reivindicar a radicalização da singularidade e da experimentação, se distinguindo cada vez mais do tropicalismo. O disco configura o início de um processo que irá descambar no ostracismo. Em entrevista à revista Caros Amigos, esclarece Tom Zé: não foi o cu fotografado na capa que o tirou de circulação, mas, "foi o tipo de disco que era". Metaforicamente, *"Todos os olhos"* convida o ouvinte a imaginar: não há nada melhor que o cu para perceber as entranhas da cultura, da

música, da história, e se deparar com um grande monte de merda que foi, é, e será esta cloaca chamada Brasil, já há 500 anos (como querem alguns), expelindo fétidos odores por *"todos os olhos"*, ou seria por todos os cus? Vivemos chafurdados num monte de lixo carcomido por vorazes vermes corroendo o futebol ("canarinho?"), se afinando na política e no judiciário, sob o beneplácito da indústria de massa. Portanto, é lícito pensar: esse país é ou não é uma cloaca? É! Por isso mesmo, o Sátiro alerta: *"ô Cabrobó"* todos nós vamos é *"tomar no fiofô"*.

"Complexo de Épico" abre o disco numa simulação de vinheta. A cantiga é embate direto com *"Épico"*, música contida em *"Araçá Azul"*, onde Caetano intensifica os propósitos individualistas e passa a advogar: *"Destino eu faço não peço/ Tenho o direito ao avesso/ Botei todos os fracassos/ Nas paradas de sucessos"*. Será? Em *"Todos os olhos"*, Tom Zé procura imprimir a marca da singularidade musical e, em tom de escárnio, se distancia do tropicalismo comercial, ao reivindicar a radicalização das formas experimentais nas cantigas. Sarcasticamente, esta é contraponto ao universo da música popular e as atitudes intelectualistas, constatando que *"todo compositor brasileiro é um complexado"*. Complexo revelado através dessa *"Mania danada,/ Essa preocupação de falar tão sério,/ De parecer tão sério/ De ser tão sério/ De se sorrir tão sério/ De brincar tão sério/ De amar tão sério?"*. Por fim, em um gemido de ironia ele desabafa: *"ai, meu deus do céu,/ vai ser sério assim no inferno!"*.

De forma brusca, a música é interrompida, e na sequência, aglutina-se com *"A noite do meu bem"*, samba-canção de dor de cotovelo composto por Dolores Duran. De tenso arranjo experimental, *"A Noite do Meu Bem"* é invadida por um Sátiro que, num misto de amor e ódio dos boleros de outrora (como já fizera na *"quero sambar meu bem"* - repare a proximidade dos títulos - embora recusasse a *"vender flores de saudade perfumada"*) reafirma parodicamente o relacionamento com esse gênero "decadentista".

Em *"Cademar"* a postura concretista é intensificada num jogo aliterativo de perguntas-sem-respostas (*Ô ô cadê mar ô ô cadê/ Ô ô ô cadê mar/ Ia que não vem/ Ô ô cadê mar ô ô cadê/ Ô ô ô cadê ma/ ria que não vem"*). Segundo Seu Zé, Seu Augusto (de Campos) teria dado dicas criativas para composição da letra, motivo por que foi atribuída parceria em *"Cademar"*. *"Todos os olhos"*, canção título do disco, é sustentada por um arranjo fundindo simultaneamente diferentes eventos sonoros: guitarras, percussão, vozes superpostas e gritos esganiçados. Num tom de sátira, forja-se a construção de uma narrativa centrada emblematicamente no "eu", numa explícita denúncia dos turvos tempos de crueldade do regime político da época, tempos de desvarios - torturas, prisões e execuções - ocorridos *"dentro da escuridão"* dos porões do Dops: *"Eu sou inocente, eu sou inocente, eu sou inocente/ ...Eu não sei de nada, eu não sei de nada, eu não sei de nada..."*





Opulenta-se a interpretação, e o Sátiro geme diante a tortura dos “ensinamentos” anti-e-pós-qualquer coisa. A dimensão poética dos versos alarga-se, resistindo para não sucumbir. Numa atitude típica de quem é submetido aos rituais de tortura, o Sátiro entra em processo delirante, e conta que *“De vez em quando todos os olhos se voltam pra mim/ De lá de dentro da escuridão,/ Esperando e querendo que eu seja um herói”*. Cada vez mais arremessado *“dentro da escuridão”* da música brasileira, lamentando por não ser ouvido, adverte até as fraquezas: *“Mas eu sou até fraco/ Eu sou até fraco/ Eu sou até fraco”*.

“Dodó e Zezé”, parceria com Odair Cabeça de Poeta, conta com a participação do maestro e arranjador Rogério Duprat, tocando cavaquinho. A cantiga é cantada num dueto (presume-se que seja com o próprio Odair), noutro jogo aliterativo de perguntas e respostas, justapostas aos arranjos e desarranjos, implícita atitude evocativa do sertão atávico/ lírico/ lúdico dos repentistas que, aqui, são tragados pela fúria decadentista pós-moderna. A música/diálogo revela o bombardeamento de questões onde o sujeito se vê obrigado a tomar posição, neste universo caótico de desenvolvimento da produção capitalista, de valores sociais, morais, psicológicos:

- *Por que é que a gente tem que ser marginal ou cidadão? diga, Zezé.*
- *É pra ter a ilusão de que pode escolher, viu Dodó.*
- *Mas por que é que gente tem que viver com esse medo danado de tudo na vida? diga, Zezé.*
- *É pra aprender que o medo é o nosso maior conselheiro, viu, Dodó.*
- *Sorrisos, creme dental e tudo, mas por que é que a felicidade anda me bombardeando? diga, Zezé.*
- *É pra saber que ninguém mais tem o direito de ser infeliz, viu, Dodó.*
- *Mas por que é que um Zé qualquer de vez em quando tem de dar sete sopapo na mulher? diga, Zezé.*



- *É pra no outro dia de manhã cedinho vender muito jornal, viu, Dodó.*
- *Mas por que é, por que é por que é e por que é? diga, Zezé.*
- *É porque, por que, porque porquepurque purquepurque, viu, Dodó.*

Dionísio se impõe *“Quando eu era sem ninguém”*. Vertiginoso embaralhamento sonoros de triângulo tradicionalista e zabumba, escarnecem o desavisado ouvinte do baião e/ou forró, turva *“todos os olhos”* dos aventureiros caçadores de raízes, numa suposta representação dum dito artista nordestino, quase folclórico. A construção aliterativa dos versos é pulverizada numa variedade de pontos de vista, todos convergindo para o alter-ego do Sátiro, uma simulação de diálogo com a *“Maninha”*: *“Quando eu era sem ninguém/ E não tinha amor nenhum,/ O meu coração batia, ô maninha,/ Tum, tum, tum”*. A simulação do diálogo intensifica o tom satírico da cantiga, e o dionisiaco arranjo quase chega a disfarçar o choroso desabafo de perambulação solitária: *“Todo mundo arranja um bem/ Eu ficando sem ninguém/ E o meu coração batendo, ô maninha,/ Tum, tum, tum”*. O lamento do diálogo ganha sabor de sarcasmo: *“Você diz que faca corta/ Mas navalha corta mais/ E a navalha que mais corta/ É a língua do rapaz”* (Caetano?) Num tom satírico, Tom Zé revisita o simbolismo das crenças religiosas do atávico sertão nordestino: *“As moças da minha terra/ Nunca ficam sem casar/ Porque se passar dos 30, ela tem/ Santo Antônio pra ajudar”*. Vê-se o humanismo rastejando pelas trincheiras da representação para não sucumbir perante os bombardeios decadentistas do pós-modernismo.

“Brigitte Bardot” pode ser identificada com a Tropicália, metaforicamente, e com a música popular brasileira. O Sátiro destila o mais refinado sarcasmo: “A Brigitte Bardot está ficando velha/ Envelheceu antes do nosso sonho/ (...) A Brigitte Bardot está se desmanchando/ (...) Ela mesmo não podia ser um sonho/ Para nunca envelhecer”. Talvez a intenção do Sátiro fosse anunciar o envelhecimento das grandes estrelas da cultura de massa, da música popular brasileira, da Tropicália, pois elas mesmas “não podiam ser um sonho para nunca envelhecer”. A sátira se opulenta e Tom Zé prega ter chegado a hora de “pedir divórcio”, antes que a coitada da “Brigitte Bardot” fique triste, velha e sozinha, antes que nenhum “Rapaz de 20 anos” queira “telefonar/ Na hora exata em que ela (a MPB, a Tropicália) estiver com vontade de se suicidar?” Seu Zé conta que “Brigitte Bardot” fora violentada pelo técnico de som Rogério Gauss. Segundo ele, no momento exato que a atriz francesa estivesse com “vontade de se suicidar”, o volume da cantiga deveria subir de 60% para 100%, e o Gauss da época não gravou! (Vale lembrar: se trata do mesmo técnico de som que gravara uma paródia do baterista Dirceu à Carta de Pero Vaz de Caminha ao Rei de Portugal, servindo de introdução para a canção *Tropicália*, de Caetano Veloso: “e o Gauss na época gravou”). Se já era complicado romper a crosta dura do sistema vigilante imperando na música, Tom Zé ainda teria de enfrentar o desafio do regime arbitrário, agora imposto pelos técnicos de som: “tinha um show em que eu dizia que todo estúdio era um representante do *establishment* – não só em referência

ao gosto musical, mas em referência a todo procedimento estético – que se tornava até uma espécie de censor do gosto vigente, do gosto médio vigente”, conta Seu Zé.



O disco segue e o Sátiro cai no samba com “*Augusta, Angélica e Consolação*”. Samba exaltação tocado em tom “épico saudosista”, numa clara referência à decadência do centro da maior cidade do país, como também do próprio samba. Mais ainda: “*Augusta, Angélica e Consolação*” se confunde com a trajetória decadentista do artista e a perambulação dele pelas ruas da MPB. De acordo com Seu Zé, ele fez a cantiga plagiando a forma de Adoniran Barbosa, que magistralmente cantava e decantava a cidade de São Paulo: “*Augusta, graças a deus, graças a deus,/ Entre você e a Angélica/ Eu encontrei a Consolação/ Que veio olhar por mim e me deu a mão./ Augusta, que saudade,/ Você era vaidosa, que saudade,/ E gastava meu dinheiro, que saudade,/ Com roupas importadas e outras bobagens./ Angélica, que maldade,/ Você sempre me deu bolo,/ Que maldade/ E até andava com a roupa, que maldade/ Cheirando a consultório médico, Angélica*”.



O tom jocoso da cantiga não impede o Sátiro de imprimir a marca crítica com muito humor e “*Augusta, Angélica e Consolação*” vai além das ruas da grande cidade paulistana. A cantiga é minadouro interpretativo e o ouvinte é levado a imaginar se o Sátiro, exímio observador das miudezas da cidade, estaria constatando a decadência do centro, hoje ocupado por uma rede de prostituição. Num viés especulativo dos compósitos tomzeanos, “*Augusta, Angélica e Consolação*” é diálogo íntimo com procedimentos antes esboçados na “*São São Paulo, meu amor*”, quando Tom Zé, fazendo pilhéria e tom de sarcasmo, anuncia: “*Salvai-nos por caridade/ Pecadoras invadiram/ Todo centro da cidade/ Armadas de ruge e batom/ Dando vivas ao bom humor/ Num atentado contra o pudor*”. A perambulação continua e o cerco da solidão se torna ainda mais estreito. O Sátiro, angustiado na escuridão do insucesso popular, segue rumo ao “*largo dos aflitos*”, porém percebe que nem mesmo este “era bastante largo” pra caber tanta aflição, tanta angústia.

Ao léu do sucesso, procura abrigo na “*estação da luz*” “*porque estava tudo escuro*” dentro do coração dele. Revela-se aí um Tom Zé cada vez mais sugado pela força do buraco negro, arremessando-o ao limbo.

Em “*Botaram Tanta Fumaça*”, o tom saudosista se perde no (des) arranjo urbano da letra, para imediatamente denunciar o problemático progresso modernoso transformando São Paulo numa caótica selva de concreto e ferro. Selva onde o artista escolhera para viver, expressar e denunciar as mazelas deste crescimento desordenado, a cada dia tornando-se mais e mais um amontoado de lixo, de todos os lixos: orgânico, inorgânico, moral, metafísico, físico, humano, enfim, “*é o lixo sem limite, senhoras e senhores!*”. Numa época onde o caos urbano ainda estava rastejando, Tom Zé já denunciava o crescimento desordenado da “*Paulicéia desvairada*”: “*Botaram tanto lixo, botaram tanta fumaça/ Botaram tanto lixo por baixo da consciência da cidade,/ Que a cidade/ Tá, tá tá tá tá/ Com a consciência podre/ ...Está com os olhos ardendo/ ... Botaram tanto metrô e minhocão/ Nos ombros da cidade, que a cidade/ ... Está cansada./ Sufocada/ está doente,/ Tá gemendo/ De dor de cabeça,/ De tuberculose,/ ...Está com bronquite,/ De faringite,/ De hepatite,/ De laringite,/ De sinusite,/ De meningite/ ...Botaram tanta preocupação nos miolos da cidade/ Que a cidade/ Tá, tá tá tá tá/ Está de cuca ardendo*”. No último suspiro de sua relação com o mercado, a cantiga faz parte da trilha sonora da novela global “*O Espigão*”, de 1974.

O disco se encerra com a retomada do “*Complexo de Épico*”, agora acrescida de discurso, simulação dum ensaio teatral, disfarçada batucada, tudo alimentado à base de muito humor corrosivo, onde o Sátiro, como uma metralhadora giratória, segue disparando rajadas de mefistofélica ironia contra os extremados horizontes espirituais de épicos sistemas e estilos de vida vazios, desse galicismo intelectual apegado a essa “*Metáfora-coringa/ Chamada ‘válida’/ Que não lhe sai da boca/ .../ ... Essa vontade de parecer herói ou professor universitário*”. Na sequência, receita seu antídoto a esta “tal classe”, alertando: 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”. “*Complexo de épico*” intensifica a tensa relação entre Tom Zé e o lado douto do *establishment* cultural incrustado nas universidades. A radicalidade da experimentação musical e da proposta estética, a postura irrevogável perante todo o espectro intelectual, acentuará a diferença entre Tom Zé e o lado ‘doutor’ da cultura brasileira. Tal antagonismo se deve à maneira como os intelectuais conduziam os debates contra a ditadura, contra a possibilidade de experimentação e criação cultural caracterizando a consolidação do *establishment* da ‘música popular brasileira’. Oswald de Andrade se faz presente aqui. “*Complexo de Épico*” retroalimenta a gula antropofágica oswaldiana, exposta no Manifesto Poesia Pau Brasil, num ritual de devoração e desatualização da intelectualidade de um “*país de dores anônimas, de doutores anônimos*”.

“*Complexo de Épico*” reafirma procedimentos dos tempos idos de 1968, quando Tom Zé já alertava em “*sabor de burrice*” que a dita cuja “*está na mesa*”, “*Nas escolas/ Universidades e principalmente/ Nas academias de louros e letras/ Ela está presente... Já foi (é) com muita honra doutorada honoris causa*”. Chegamos ao final da cantiga e das invencionices de Tom Zé, onde o ouvinte despercebido é apanhado de surpresa, quando a música é emblematicamente interrompida, simulando alguém desligando a tomada do aparelho de som. *Todos os olhos*, ou o disco com um cu na capa, intensificará o afastamento de Tom Zé do cenário musical brasileiro. “*Complexo de Épico*” é a medida corrosiva de como os artistas e intelectuais brasileiros se posicionavam e posicionam ainda hoje, quando as questões em debate dizem respeito à cultura nacional, ao *establishment* social, político e artístico. Valendo-se de todo arsenal sonoro experimental das inabituais instrumentações, Tom Zé provoca a cisão no terreno da composição, e fugindo do “corpo-cancional” imperando no universo da música, propõe um novo aporte para o cancionário da MPB, na medida em que as cantigas são feitas de outras matérias, de outras substâncias. Não existe metáfora, o tiro é certo e o recado é uma provocação direta a toda malta de compositores brasileiros: “*Todo compositor brasileiro é um complexado*”.



“*Todos os olhos*” é pura provocação aos valores vigentes, numa mistura explosiva denunciando o regime, crítica social e cultural. Nutrido com muita ironia, sátira e escárnio, “*Todos os olhos*” não passará ileso aos olhos dos vigilantes da música brasileira. E mais: As composições e os experimentos sonoro-conceituais de “*Todos os olhos*” não se afinavam com a manutenção dos limites impostos pelo mercado de disco e seu gosto estético, constituindo-se como marca indelével do momento onde o Sático foi arremessado, amargando por quase duas décadas o azedo sabor do ostracismo. Seu Zé conta: “Eu pensava que aquele disco iria me botar em circulação, porque era um disco fogueto, cheio de malandragem e até com coisas que hoje fazem sucesso, como ‘*Augusta, Angélica e Consolação*’. Mas a coisa já era um pouco conceitual, no que eu iria trabalhar assim, por diante. E a ideia de ser um pouco experimental, um pouco brincalhão. Essas coisas assustaram e o disco sumiu, e me tirou de circulação”, portanto, “*todo compositor brasileiro é um complexado*”! Bem, “*Todos os olhos*” expõe os procedimentos que atravessarão toda carreira do artista, se intensificando no disco “*Estudando o Samba*”. A maneira de compor “descanção”, o uso dos ostinatos, as pesquisa de outras sonoridades, a invenção de instrumentos, a radicalidade da poética e a desmusicalização dos instrumentos convencionais, talvez tenham sido os atributos que levaram “*Todos os olhos*” a ser um fracasso comercial, dificultando ainda mais as desventuras de Tom Zé pelo reino da Tropicália.

Tô te confundindo pra te esclarecer

ESTUDANDO O **SAMBA** TOM ZÉ

A poética concretista esboçada em *“Todos os olhos”* não será exaurida. *“Estudando o Samba”*, disco lançado pela Continental em 1975, com uma entrega radical de Tom Zé ao projeto experimentalista/neoconcretista, desnudado logo nos títulos das cantigas: das doze músicas, dez são apresentadas numa estrutura linguística monossilábica (*“Mã”*, *“Toc”*, *“Tô”*, *“Vai”*, *“Ui”*, *“Doi”*, *“Mãe”*, *“Hein?”*, *“Só”* e *“Se”*). Com intensa participação no disco anterior, no *“Estudando o Samba”* são estreitas as relações entre os poetas paulistas concretistas Décio Pignatari, Augusto de Campos e Tom Zé. A capa do disco expõe um emaranhado de arame farpado e cordas (também podem ser fios elétricos). Ao utilizar arames e cordas na capa, talvez seja o desejo do Sátiro (maneira simplificada porém sofisticada) de trazer à mesa as contradições entranhadas na cultura brasileira, especialmente no samba, evidenciando tudo que o país ainda cultivava de arcaico, moderno, de valores regionais e de valores tomados do planetário. Ou talvez seja um anúncio do descampado de guerra estabelecido no campo da música popular brasileira.



Produzida por Walmir Teixeira, a capa de *“Estudando o Samba”* apresenta um projeto visual menos agressivo que *“Todos os olhos”*, porém tão explosivo e provocador quanto o antecessor. *“Estudando o Samba”* convida o ouvinte a um mergulho desafiador proposto pelas experiências estéticas, experimentais e crítica do autor. O emaranhado de cordas e arames farpados é a representação direta do cerceamento sofrido pelo samba ao longo dos anos 70. A metáfora pulveriza a visão de mundo do samba enquanto coisa ilibada, intocada. Ao arrolar samba e crítica nos estudos, Tom Zé propõe um debate nas raízes da cultura brasileira, extrapolando as concepções mais comuns em torno do samba. Quando volta às tradições desse gênero musical, o Sátiro intenciona traduzi-lo /inserir-lo numa perspectiva “vanguardista” capaz de romper com todo o aparato tradicional (do corpo-cancional) da música popular brasileira. Numa época onde o mercado dos discos estava em plena expansão, a radicalidade exposta no *“Estudando o samba”* exigiu cautela por parte da gravadora Continental, lançando apenas 1.000 cópias do LP.

Em *“Estudando o Samba”*, Tom Zé aprofunda a relação com esse gênero, reunindo uma legião de músicos, compositores e instrumentistas atirados ao limbo: Elton Medeiros, Vicente Barreto, José Briamonte, Osório e Heraldo do Monte (por sua vez, o produtor do disco). Segundo Seu Zé: “a arte é sempre assim: o embrião da coisa artística está sempre no limbo, entre o ridículo e o brilhante”. Sob o disfarce de enriquecê-lo, tal qual um tatuador, Tom Zé foi desenhando no lombo do samba as marcas da singularidade sonora, das invencionices. Forjando formas cada vez mais experimentais / estranhas, com uma estética pouco palatável para o *establishment* do cancioneiro da música popular, o *“Abacaxi de Irará”* passou a realizar experiências com guitarras e baixo elétricos, algo que para o ouvinte soa como instrumentos de percussão. Os elementos antes apresentados em *“Todos os Olhos”* serão elaborados de maneira mais bem-acabada e coesa.

O resultado de tais investigações, apropriações e explorações de uma variedade de sambas rurais e urbanos, é que se “tem uma bateria que contamina o ritmo do samba, que degenera que fica um samba meio estranho, mas é um sam-ba”. Seu Zé explica que isso “não é uma balada de Elvis Presley, nem Paul Anka, nem de ninguém. É um samba, é brasileiro, é meu povo, é meu sangue, é minha terra. Não é por nada, não é que isso seja melhor do que os outros. É porque o mundo só pode viver bem se tiver o Brasil de um lado, os Estados Unidos do outro, a música brasileira de um lado, a música americana do outro, a música javanesa do outro, a música cubana do outro. Isso precisa para poder o mundo se organizar com diferenças. A importância disso não é patriotismo, é diferença”. De todo modo, podemos argumentar: conseguimos apreender que *“Estudando o Samba”*, não se trata da necessidade de apresentação dos aparatos de uma arte de vanguarda, mas de uma experiência sonora experimental, capaz de revelar um samba diferente, mesmo que este seja renegado pela ala tradicionalista. *“Estudando o Samba”* é resultado de experimentações, intuições e experiências acumuladas por Tom Zé no início dos anos 70.

Valendo-se do acúmulo das pesquisas experimentais, e numa articulação dialética entre destruição e reconstrução do samba, Tom Zé atinge um grau de transdisciplinaridade musical, até então nunca alcançado no cancioneiro da MPB. Tal atitude pode ser percebida nos versos de *“Tô”*, parceria com o sambista Elton Medeiros. “...*Tô estudando pra saber ignorar/ Eu tô aqui comendo pra vomitar/ Tô te explicando/ Pra te confundir/ Tô te confundindo/ Pra te esclarecer/ Tô iluminando/ Pra poder cegar/ Tô ficando cego/ Pra poder guiar/ Devagarinho pra poder rasgar/ Olho fechado pra te ver melhor/ Com alegria pra poder chorar/ (...) Atrás da vida prá poder morrer/ Eu tô me despedindo pra poder voltar*”. Se a intenção de Tom Zé era tornar o samba apenas diferente, ninguém fazia a mais vaga ideia (talvez nem mesmo Tom Zé) que tais ecos chegariam aos ouvidos dos gringos na terra do Tio Sam e o Sátiro voltaria a transitar pelas vielas da MPB na “reluzente galáxia” dos anos de 2000.





Segundo Tom Zé, os versos *“tô te explicando/ pra te confundir”*, foram plagiados pelo “Velho Guerreiro”, na criação do famoso bordão: *“Eu não vim aqui para explicar, eu vim para confundir”*.

Para além das querelas plagiadoras entre Tom Zé e Chacrinha, devemos advertir como o samba, antes esbofeteado

pela tropicálida, agora receberia o tiro de misericórdia. Não por acaso, *“Tô”* foi escolhida carro chefe desse novo cortejo. Recusando fazer coro com aqueles que engrossavam a fileira de “pureza do samba”, da tradição embalsamada com boas maneiras, o Sático convoca ninguém menos do que Elton Medeiros para engrossar o coro daqueles cantando a morte do mesmo. Que o samba morresse, afinal de contas, ele vivia morrendo! Logo de cara o Sático adverte: está estudando o samba para ignorá-lo, explicando para confundi-lo, comendo-o para vomitá-lo, cegando-o para enxergá-lo. O humor corrosivo da crítica talvez nem seja endereçada propriamente ao samba, mas, quiçá, aos cânones da música brasileira em geral. Não tardou para o exército da salvação do samba montar as barricadas e reagisse a tamanha violação com tanta violência. Sérgio Cabral, desafeto desde os tempos da Tropicália, foi o primeiro a atirar: ironicamente tentou desmoralizar o já desmoralizado Tom Zé, escrevendo um artigo para o jornal O Globo, cujo título dizia: “E se estudasse mais?”. *“Estudando o samba”* é um disco conceitual, experimentação radical, e Tom Zé, imbuído de um propósito dialético de desconstrução/construção do gênero, provoca um curto-circuito nas representações mais comum do samba. Mesmos os ritmos das cantigas colados ao ritmo do samba, os procedimentos, os ruídos e as experimentações dos

timbres causam impacto inesperado, gerando incompatibilidade e incompreensão no universo artístico e crítico ligado ao samba. Seu Zé disse “o samba está mais aprisionado pelos seus próprios cultores que não querem que nada de estranho entre no samba. Uma forma viva, vítima de seu tempo”. Num prenúncio da própria carreira artística, o Sático advertia: *“Eu tô me despedindo pra poder voltar”*. Revela-se mais uma vez o microcosmo onde o Sático insiste querer transitar, ainda que rodopiando no torvelinho do decadentismo pós-tropical.

O niilismo concretista, neste disco, instala-se já a partir do próprio título da cantiga *“Menina, amanhã de manhã”*, agora reduzido a *“Vai”* (se acabar?):

*Menina, a felicidade
É cheia de praça.
É cheia de traça
É cheia de lata
É cheia de graça.
Menina a felicidade
É cheia de pano
É cheia de peno
É cheia de sino
É cheia de sono
Menina a felicidade
É cheia de ano
É cheia de eno
É cheia de hino
É cheia de ONU
Menina a felicidade
É cheia de an
É cheia de en
É cheia de in
É cheia de on
Menina a felicidade
É cheia de a
É cheia de e
É cheia de i
É cheia de o*



A construção lógica das frases “vai” se definindo simultaneamente aos pulsantes lances sonoros. Na medida que a letra “vai” sendo repetida sequencialmente, a cada verso, “vai” perdendo a última sílaba do fragmento anterior. Na primeira estrofe, a cantiga é composta numa estrutura dissilábica de frases terminadas na letra A: “Menina a felicidade/ É cheia de praça/ É cheia de traça/ É cheia de lata / É cheia de graça”. Segue a cantiga, mais adiante os dissílabos somam-se com as vogais: “Menina a felicidade / É cheia de ano / É cheia de eno / É cheia de bino/ É cheia de ONU”. A cantiga se encerra com palavras monossilábicas, e a cada lance as consoantes vão sendo eliminadas até só restarem as vogais: “Menina a felicidade / É cheia de a / É cheia de e / É cheia de i / É cheia de o”. Guardadas as proporções, “Vai” é diálogo direto com “Bat Macumba”, pois ambas apresentam formas avessas e semelhantes. No caso de “Bat Macumba”, pendurada pelo fonema “Ba”, a música volta a crescer num movimento vertiginoso, imposto pelo arranjo da canção. Por sua vez, na “Vai”, as sílabas vão definindo num caminho sem volta, tal qual o próprio Sátiro, que logo ficará esquecido no limbo da MPB.

“Hein?”, parceria com Vicente Barreto, desnuda a veia humorística do Sátiro. A cantiga se ambienta num universo próprio do samba, a simulação dum arranca rabo doméstico: “Ela disse nego/ Nunca me deixe só/ Mas eu fiz de conta/ Que nem ouvi, hein?/ Ela disse: - orgulhoso/ Tu ainda vai virar pó/ Mas eu insisti/ Dizendo hein?/ Ela arrepiou/ E pulou e gritou/ Este teu – hein? – moleque/ Já me deu – hein? – desgosto/ Odioso – hein? – com jeito/ Eu te pego – ui! bem feito/ Pra rua – sai! – sujeito/ Que eu não quero mais te ver”. O tom anedótico tenta forjar a simulação da crônica cotidiana do subúrbio, do morro ou de qualquer outro lugar da cidade. A comicidade predomina (sobre o auspício do texto machista), quando a mulher pede ao nego “nunca me deixe só”. Fazendo pouco caso e fingindo não ouvir os

reclames da madame, descaradamente, o nego responde: “Hein? Então, a madame, puta da vida, “arrepiou...pulou e gritou” dizendo ao sujeito: “pra rua...que eu não quero mais te ver”. Cantiga e autor se fundem, se embaralham, levando o ouvinte a concluir se tratar de autorreflexão da relação entre o Sátiro e a música popular brasileira: “Pra rua – sai!- sujeito/ Que eu não quero mais te ver”. Tardará, mas verão! No desenrolar da historieta, fica sugerido que tal “sujeito”, na verdade, trata-se de um gigolô, “querendo explorar” as benesses da Madame, típico da malandragem do samba de outrora: “eu dei casa e comida/ o nego ficou besta...quer me judiar/ me desacatar”. Encerra-se a cantiga, e aí desvenda a possibilidade de imaginar outra versão para a mesma historieta. O oculto protagonista pode ser tanto um amante (um gigolô), como também um filho (moleque), desobediente que finge não ouvir as broncas da desgostosa mãe.

A festa dionisiaca se expande e adquire o tom de sarcasmo, com “Ui!” (*você inventa*), parceria com Odair Cabeça de Poeta. Trespasado pelas garras da pós-modernização da música popular brasileira –(Tropicália?) afogada no oceano verborrágico da comercialização, Tom Zé zombeteiramente abusa da instrumentalização e das formas de contraponto, transformando o samba num anti-samba, canção em anti-canção, portanto. “Ui!” também é autorreflexão, e Tom Zé reitera a própria condição dialética através dos efeitos antagônicos e complementares incrustados nos versos da cantiga:

“Você inventa – grite/ Eu invento – ai/ Você inventa – chore/ Eu invento – ui/ Você inventa o luxo/ Eu invento o lixo/ Você inventa o amor/ Eu invento a solidão/ Você inventa a lei/ E eu invento a obediência/ Você inventa deus/ E eu invento a fé/ Você inventa o trabalho/ E eu invento as mãos/ Você inventa o peso/ E eu invento as costas/ você inventa outra vida/ Eu invento a resignação/ Você inventa o pecado/ E eu fico no inferno/ meu Deus, no inferno/ Valha-me deus”...

“*Você inventa*” convida o ouvinte a inventar várias possibilidades de especulação interpretativa. Ao simular um diálogo com um sujeito oculto (você), talvez o Sátiro esteja de novo, de novo e de novo, afirmando não afastar os pés das convicções para agradar o mercado, as formas e esquematismos vigentes no cenário da MPB: (*você inventa outra vida/ eu invento a resignação*). Outra invenção: ao cantar “*você inventa o peso/ e eu invento as costas*”, o Sátiro pretende esclarecer: embora resignado, resistirá à “*lei*” e ao “*luxo*” mercadológico da música popular brasileira. Resistirá ao desprezo do grande público. Resistirá à Tropicália. Haja resistência! E esta será a tônica perpassando toda a trajetória musical de Tom Zé. Enquanto o mercado, a indústria fonográfica e os pares tropicalistas bem-sucedidos, inventam “*o luxo*”, “*a lei*”, “*o amor*”, “*Deus*”, “*o trabalho*”, o Sátiro inventa “*o lixo*”, “*a solidão*”, “*a obediência*”, “*a fé*”, “*a resignação*”, vagando pelo “*inferno*” do insucesso popular.

O buraco aumenta, Tom Zé despenca “*Só*” (*solidão*). Tema-síntese do disco, “*Só*” indica a condição de isolamento no Olimpo da música popular, onde o Sátiro canta/ lamenta: “*Solidão.../ Solidão.../ Que poeira leve/ Solidão/ Olha a casa é sua*”. Tom Zé reitera a própria condição neste cenário, e a cantiga é diálogo direto com o “*Anfitrião*”, onde o Sátiro anunciava a solidão: “*Minha dor, você tem razão,/ Então não faça cerimônia/ Sou a tua nova casa/ Sou o teu anfitrião*”. Mas o ouvinte nunca está preparado para o lance seguinte dos compósitos tomzeanos, e neste ambiente de solidão, a ironia, a sátira, o sarcasmo também estão presentes: “*Se ela nascesse rainha/ Se o mundo pudesse aguentar/ Os pobres ela pisaria/ E os ricos iria humilhar./ Milhares de guerra faria/ Pra se deleitar*”. No final da cantiga, Tom Zé reforça a intenção: não abrir mão da radicalidade das propostas estéticas em detrimento das bases da produção cultural brasileira, mesmo correndo risco de logo ser alijado do reino da Tropicália: “*Por isso eu prefiro/ Cantar sozinho*”.

Sei que agora têm meninos e meninas, nessa Bahia
tão sacudida pelo terremoto santo da invenção. que estão na
encruzilhada, sentindo a estranheza de querer alguma coisa que
a escola não ensina, que os pais não estão esperando deles.
Esses, os artistas na incubadeira, estão na solidão natural do
momento em que vão fazer o seu voto - abandonar o mundo
formal dos escritórios, bancos e balcões. Sinto que é preciso ir lá
na caverna dessa solidão, onde a gente tartamudeia e não se
reconhece na língua vigente. Mas na hora em que uma sílaba
se torna som, é o verbo, é o Gênesis. Digo: tenha calma dentro da
sua caverna. Segure aí seus pelos arrepiados, porque é assim mesmo.
Sua vida pode ser frutífera, solar, alimetadora das gerações que
você vai representar e influenciar. Falo, apesar de parecer idiota,
porque nunca fiquei na moda, nunca escolhi ser amigo do rei, nem
politicamente correto, nem alfabetizado, nem esnobe. Tudo o que
faço corre mesmo o perigo da imbecilidade. Aliás, cada passo
na arte é sobre o fio da navalha, entre o ridículo e o brilhante.

Tom Zé

De Itará para Salvador, e daí, Rio de Janeiro, São Paulo, etc., enfim, o menino Tom Zé, quando percebeu as andanças a que são levados os artistas para dar seus recados. E por aí foi indo o Tom Zé, levando dentro de si uma enorme carga musical assimilada das festas religiosas e das serestas que participou em sua terra natal, passando pelo que viu e ouviu nas andanças e devolvendo tudo isso de maneira nova e criadora nas suas composições, após as suas meações com todo esse tipo de coisas nossas jogadas dentro de uma pipeta de graduação sonora e de acordo com os conhecimentos que adquiriu no Conservatório de Música da Universidade Federal da Bahia.

E por aí foi indo o Tom Zé: poesia, som, som-poesia, tropicalia, Salvador, Castro Alves, Vila Velha, mil aplausos, esbarro com ele, ali, olá, estamos aí, 1966. Rio de Janeiro, São Paulo, festival, festival, Tom Zé ganha alguns, vitória, vitória, mas até hoje não lhe fizeram entrega de um dos mais badalados prêmios que tinha direito. Faz muchacho, quando se lembra, mas não para muito pra pensar nesses calotes porque há muito onde jogar o seu talento e ele não gosta de perder tempo.

Por isso, sem perda de tempo, pensou e realizou este disco, onde procurou reunir uma variedade de tipos e de formas rurais e urbanos do samba, dando a cada música a vestimenta que achou mais adequada.

E por aí vai indo o Tom Zé: certo do seu trabalho certo, mas não muito certo de sua aceitação. À ponto de num desabafo - a meu ver, precipitado - ter-me dito que se este LP não circulasse, teria que abandonar o lado de pesquisa de seu trabalho.

O que é isso, amigo? Se está procurando um pretexto pra tirar uma licença, pode estar certo de que não vai ser desta vez, pois vai ter que trabalhar dobrado. Só espero que não me prive da oportunidade de novamente ser seu parceiro, pois estou aí para trabalharmos juntos, seja em Itará, Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo, em etc., ou em etc.... Gostei da experiência.

Rio de Janeiro, dezembro de 1975.
a. ELTON MEDEIROS



LADO A

1. MÃ
(Tom Zé)
2. A FELICIDADE
(Antonio C. Jobim - Vinicius de Moraes)
3. TOC - instrumental
(Tom Zé)
4. TÔ
(Elton Medeiros - Tom Zé)
5. VAI
(Menina amanhã de manhã)
(Tom Zé - Perna)
6. U!!
(Você inventa)
(Tom Zé - Odair)

LADO B

1. DOI
(Tom Zé)
2. MÃE
(Mãe solteira)
(Tom Zé - Elton Medeiros)
3. HEIN?
(Tom Zé - Vicente Barreto)
Participação: Vicente Barreto
4. SÔ
(Solidão)
(Tom Zé)
5. SE
(Tom Zé)
6. ÍNDICE
(Tom Zé - José Briamonte - Heraldo do Monte)
Participação: Osório

FICHA TÉCNICA -

Produção: Heraldo do Monte (ex Quarteto Novo)
Arranjos: José Briamonte
Técnicos de Som: José Antonio (Zé Cafu) Marcos Vinicius ("Sô" - "Mãe Solteira")
Heraldo: Violão, etc. - Edson: Violão, Viola - Dirceu: Bateria - Cláudio: Contrabaixo - Natal, Osvaldinho: Percussão - Vicente Barreto: Violão e palhetes - Rosário: Arregimentação e discursos - Eloa, Vera, Sidney e Roberto: Vozes - Pessoal de Santana: Santana, Osório, Vilma, Carlos, Celso, Wagner, Puruca (ou Pituca): Vocais - Odair Corona: Coordenação de Produção - Téo da Cuica: Tambor D'água e outros instrumentos de sua criação (em "A Felicidade") Branca de Neve: Surdo - Studio de Gravação - Sonima e Vice-versa (em "Sô" - "Mãe Solteira") - Capa Walimir Teixeira.

stereo

ESTUDANDO O

SAMBA

TOM ZÉ



De todas as cantigas de "Estudando o samba", "Se", é a única preservando aspectos do gênero, aproximando-se do ritmo tradicional do samba. É a única que apresenta um instrumento da definição do samba do morro: o pandeiro. A cantiga se inicia num arranjo marcado por violão de sete cordas (participação de Heraldo do Monte), junto do som de bandolim e contrabaixo, flertando com a melodia de um chorinho. Na simulação de uma experiência amorosa mal sucedida, a letra da cantiga turva a percepção do ouvinte. O sentido paródico da cantiga mal oculta as intenções do Sátiro, e Tom Zé investe com inequívoco sarcasmo contra o *establishment* da música brasileira, numa alusão ao desprezo pelo mercado: "Ah! Se maldade/ vendesse na farmácia/ Que bela fortuna / Você faria / Com esta cobaia / Que eu sempre / Fui nas tuas mãos". O tom melodramático da cantiga é reforçado pelo diálogo entre o Sátiro e o coro, respondendo monossílabos, dando ênfase à dinâmica poética, num jogo de perguntas sem respostas: "Oh! Mulher, / (coro) Se / porém / (coro) Se / o quê? / De quem? / (coro) Se / por quê?" A cantiga encerra com Tom Zé advertindo, se fosse possível, ele reescreveria o caráter da música popular brasileira: "Eu beijaria os pés / Da santa mater / E reescreveria / O seu caráter". Diante do exposto até aqui, podemos dizer: com "Estudando o Samba", Tom Zé provoca um curto-circuito nas estruturas representativas mais comuns do gênero, com seus estudos extrapolando as formas e as certezas dogmáticas, tanto de sambistas tradicionais quanto da ala emebista e as convicções políticas, causando um mal-estar até mesmos nos mais liberais, adquirindo assim uma legião de desafetos. "Estudando o Samba" é disco emblemático, e marcará duplamente a carreira de Tom Zé. Por um lado, ele será responsável pelo aprofundamento de uma carreira decadentista, preparando o terreno do ostracismo, por outro, desempenhará função de mensagem atirada ao mar por um naufrago, sendo responsável pelo "resgate" que nem mesmo Tom Zé acreditava um dia ser possível, como se fazia anunciar em "Tô", cantiga que abre o disco: "Eu tô me despedindo pra poder voltar".

O DESENCONTRO CHOROSO DA MISSÃO DESINCUMPRIDA

TOM ZÉ

CORREIO DA ESTAÇÃO DO BRÁS

“*Correio da Estação do Brás*”, lançado pela Continental em 1978, já a partir da capa (onde se vê apenas a metade do rosto do artista envolto numa escuridão completa), percebemos o Sático despencando no buraco negro do decadentismo. Passado o primeiro momento tropicalista, a década de 70 reservaria a condição de marginais no cenário das artes, aos artistas que recusavam aceitar as estratégias do mercado consumidor e as práticas vigentes na cultura brasileira. Para Tom Zé, é reservada a máxima condição de marginal. Pois para os ditos marginais existia a brecha, a possibilidade de um circuito alternativo onde estes artistas eram consumidos. No caso de Tom Zé nem isso: fora extraído do *establishment* cultural. Enquanto a grande maioria dos artistas pós-tropicália lançam-se no terreno da pasteurização comercial (com fortes ônus apelativos, alimentados pela indústria fonográfica), Tom Zé se distancia cada vez mais do sucesso popular e da mídia. Entrega-se de corpo e alma (se é que ainda existe alma) a um projeto radical de instigantes pesquisas sonoras, e através de inusuais instrumentações, forja o protótipo do sampler brasileiro, cunhando sons de esmeril, liquidificadores, enceradeiras e batedeiras elétricas. Enfim, nas mãos de Tom Zé, os eletrodomésticos deixam a cozinha e passam a expor à mesa da música e da cultura popular o dissabor dos temperos sonoros dele.

“Menina Jesus” abre o disco, e com tom melancólico marcado por um dedilhar de violão denuncia a resignação do Sático diante da nova ordem (“*Eu fico aqui carregando/ O peso da minha cruz/ No meio dos automóveis*”) e ao mesmo tempo pretende celebrar a festarola melancólica de fuga da solidão. Exposta numa longa carta-manifesto, a construção dos versos desvenda o embaralhamento interpretativo da cantiga, de forma que o universal e o particular se imbricam numa intempestiva evocação do agreste, do sertão, do habitat rural. O Sático encontra-se na encruzilhada deste universo musical e esperneia entre a decisão de retornar ao sertão “*Pra plantar feijão*” e/ ou permanecer na grande cidade e virar “*cinderela*” pra cantar na “*televisão*”. Arcaico e moderno voltam a se confrontar, numa miscelânea interior de desejos individuais: “*Só volto lá a passeio/ No gozo do meu recreio/ Só volto lá quando puder/ Comprar um óculos escuro/ Com um relógio de pulso/ Que marque hora e segundo/ Um rádio de pilha novo/ Cantando coisas do mundo/ Pra tocar/ (...) / Porque pra plantar feijão/ Eu não volto mais prá lá/ Eu quero é ser cinderela/ Cantar na televisão*”.



“*A televisão*”, decantada enquanto observação dos tempos e desejo manifesto da sociedade de classe média, serve para denunciar a falsa felicidade vendida/ consumida pela força do poder propagador desse veículo de comunicação de massa, que vai “*felicitar até ninguém mais respirar*”.

Naquele momento, o Sático alertava para o que se descortinaria nos derradeiros instantes do século XX, ou seja, um mundo simulacral, da hiper-realidade, ludibriando, camuflando os últimos sussurros do agonizante humanismo e estabelecendo o depauperamento dos estetas produtores de artes e de pensamentos, tragados pela força da “*psmaceira mãe*” de bundas lancinantes.

Própria do Sático, a verve irreverente e libidinosa brota com a chegada da “*Morena*”. A cantiga retrata o universo urbano da grande cidade e o desejo sexual, despertado na curiosidade em observar a roupa da vizinha exposta na janela: “*Morena, minha morena/ Tire a roupa da janela/ Vendo a roupa sem a dona/ Eu penso na dona, sem ela*”. Em ritmo de samba atravessado por baião, a letra segue exteriorizando talvez uma relação de amor platônico, com um sujeito perdendo o interesse pela paisagem desvendada na janela: “*Meu quarto tem sete andares/ Reinado da minha vista/ Eu tenho o céu e mar/ mais nada disso me conquista*”. Ficamos sabendo se tratar de um sujeito “*desocupado*”, pois ele não faz outra coisa senão viver seguindo as pistas da morena: “*Meus olhos desocupados/ Só querem viver seguindo a tua pista*”. O que parecia ser um diálogo, na verdade é um monólogo, e o que seria um amor platônico torna-se a obsessão de um sujeito que abandona o futuro para ficar espiando a morena da janela: “*Eu ando desarrumado/ No trabalho e no amor/ Até deixei de lado/ Meu futuro de doutor/ Com o dinheiro da escola/ Comprei uma lente de alcance/ E foi um horror*”. O sentido libidinoso de “*Correio da Estação do Braz*” é a “*Carta*”. Nesta cantiga, talvez o mais relevante seja o sentido da performance suscitada pela interpretação da voz do cantor, quando no final o ouvinte é apanhado de surpresa pela simulação de alguém prestes a atingir um orgasmo.



A pedra de toque nesse disco é a canção título, “Correio da Estação do Brás”, de propósitos semiocultados pela longa narrativa: “*Eu viajo quinta-feira/ Feira de Santana/ Quem quiser mandar recado/ Remeter pacote/ Uma carta cativante/ A rua numerada/ O nome maiusculoso/ Prá evitar engano/ Ou então que o destino/ Se destrave longo/ Meticuloso, meu prazer/ Não tem medida/ Chegue aqui na quinta-feira/ Antes da partida/ Me dê seu nome prá no/ Caso do destinatário/ Ter morrido ou se mudado/ Eu não ficar avexado/ E possa trazer de volta/ O que lá fica sem dono/ Nem chorando nem voltando/ Ficando sem ter pousada/ Como uma alma penada/ (...) / Se se der o sucedido/ Me aguarde aqui no piso/ Pois voltando com resposta/ Notícia, carta ou pacote/ Ou até lhe devolvendo/ O desencontro choroso/ Da missão desincumprida/ Estarei aqui na certa/ 7 domingos seguidos/ A partir do mês em frente/ Palavra de homem racha/ Mas não volta diferente.*” Neste oceano profundo da solidão, prosaicamente, Tom Zé sendo de Irará, tenta ludibriar o ouvinte anunciando a partida para Feira de Santana. O melodioso ritmo marcado pelas batucadas de um pandeiro, aprofunda a regressão, numa exploração das raízes musicais, especificamente as dos cantadores nordestinos de emboladas. Assim, é quase impossível não imaginar o “Correio da Estação do Brás” sem um parâmetro referencial com os xaxados de Jackson do Pandeiro. Desorientada, a cantiga trata da aventura pessoal, cantada/falada em primeira pessoa. Talvez Tom Zé não esteja furtando a primeira pessoa para se autopromover, e nem podia... mais uma vez afirma o fracasso do “desencontro choroso/ da missão desincumprida” da trajetória artística. A construção dos versos (“*nem chorando nem voltando/ ficando sem ter pousada/ como uma alma penada*”) denuncia o desencontrado caminho, se confundindo com a trajetória do compositor popular/impopular. Sem pousada, feito uma alma penada, era a condição onde se encontrava Tom Zé no cenário da MPB.

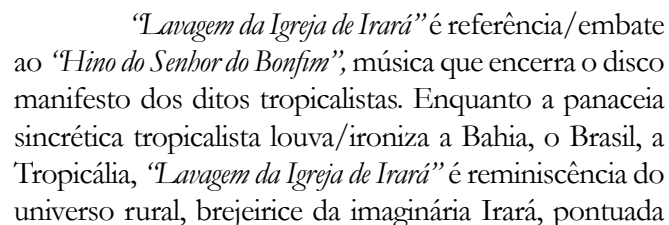


“Lavagem da Igreja de Irará”, é uma longa passarela barroca por onde desfila o universo imaginário do cantor, permeado de temas folclóricos da terra natal. Na época, a música abria o lado B do disco.

A música festiva do sertão nordestino, o sincretismo religioso, a celebração popular e “*todo o pessoal da pesada*” (Zé Popô, Melânia porta-bandeira, Sinhá Inácia, Zé tapera, Pedro pinho do brejão) são arrolados pela construção épica/poética dos versos da cantiga, de modo a confundir-se com a aventura pessoal de Tom Zé. A cantiga é um passeio pelas ruas de Irará: “... *Foguete do ar me anunciou/ Irará é meu namoro/ E a lavagem é meu amor/ Na quixabeira eu ensaio/ Na rua de baixo eu caio/ Na rua nova eu me espelho/ Na mangabeira eu me atrapalho/ Pulo prá rua de cima/ (...) / Melânia, porta-bandeira/ Com mais de cem companheiras/ Lá vem puxando o cordão/ Com o estandarte na mão/ Em cada bloco de 5/ das 4 moças bonitas/ Tem 3 no meu coração/ Com 2 já namorei/ Por 1 eu quase chorei*”.

Deslizando entre a arte temporal e a arte espacial, num movimento quase de catarse, Tom Zé traça o percurso das festividades da “Lavagem da Igreja de Irará” e, ao mesmo tempo, relembra personalidades marcantes da infância: “*Na lavagem minha alma/ Se chora, lava e se salva/ Segunda, lá no cruzeiro/ Eu me enxugo no sol quente/ No céu, na porta de espera/ Sinhá Inácia foi louvada/ Vendo os pés de Zé tapera/ São Pedro cai na risada/ Pé dentro, pé fora/ Quem tiver pé pequeno/ Vai embora/ Quem chegou no céu com atraso/ Foi Pedro pinho brejão/ Que se demorou comprando/ 4 peças de chitão*”. Tom Zé tira dos nichos da memória o universo comercial de Irará, onde a família era dona de uma das maiores lojas da cidade: “*Por favor me vista/ Não me deixe à toa/ Lá naquela loja/ Tem fazenda boa/ Tem fazenda boa prá sinhá-patroa/ Tem fazenda fina/ Prá moça granfina/ Tem daquela chita/ Prá moça bonita*”.





Em “*Lá Vem Cuíca*”, letra de Vicente Barreto, o instrumento do título da cantiga geme desesperadamente, sob o dionisiaco arranjo de samba de partido alto. Utilizando procedimentos já esboçados em “*Estudando o Samba*”, Tom Zé reúne os substratos das raízes do samba de outrora para chorosamente cantar/testemunhar uma pequena historieta da “decadência bonita do samba”, cada vez mais tragado pela fúria do olho do furacão pós-tropicalista:

BRAS (São Paulo — Capital), entre Mooca, Belenzinho, Pari, no começo da Av. Celso Garcia, do seu lado direito, foi inicialmente região onde se concentrou a colônia italiana. Hoje uma população preponderantemente nordestina. Seu aspecto é de cidade do interior da Bahia ou Pernambuco em dia de feira. Sotaque nordestino, jabá, manicoba, sarapatel, carne de sol, farinha de copioba, puxa, quebra-queixo, cacuás, girimuns, lê, quê, lê, mê, né.

FICHA TÉCNICA
Produtor fonográfico - Discos Continental
Direção artística - Cesare Benvenuti
Criação artística - Cesare Benvenuti
Arranjos e regências - Otávio Basso
Técnico de gravação -
Walter Lombardo Pinheiro
Assistente de gravação -
Wanderley Aparecido de Paula Loureiro
Mixagem - Cesare Benvenuti
Adm. de Repertório - Odair Cora
Arranqueamento -
Rosário Domenico Giuseppe De Carla
Lay-Out - Paulo Pasterra
D. P. Z. Propaganda -
Arte Final - Oscar Padilho
Estúdio - Templo São Paulo
Fotos - Mosey Lugato e Micheloni

Participação dos músicos:
Paulo Basso - Bateria
Armando Frazzette Jr. - Teclados
1/A - 1/B
2/A - 2/B
3/A - 3/B
5/A - 4/B
5/B

1/A - violão / 1 fl violão
2/A - violão / 2 fl violão
4/A - violão / 3 fl violão
5/A - violão e
4 fl violão
5 fl violão e voz solo
6 fl violão

1/A - viola / 2/B - cavaquinho
2/A - viola / 3/B - viola
5/A - viola / 4/B - guitarra
5/P - violão de 7 cordas
6/B - cavaquinho

Mauro Herrera - Peruaçuão -
Todas as Faixas
Oswaldo José Sbarro - 5/B - cima
Luiz Guilherme Rabello - Todas as Faixas
Bateria
A. C. Carvalho - 6/B - Teclados

Coral
Amor de Estrada 4/B
Diogenes Paulo Budney
Olavo Sérgio Budney
Sergio Augusto Sarapo
Thomas Roth



- Fabricado e Distribuído por Poly Sarc Corp. e Ind. de Plásticos Ltda.
CNPJ 03.107.867-00061 35-1605 Av. da Liberdade, 1000, São Paulo, SP
uma empresa Warner Music Group, CNPJ 42.470.170-00001 50 -
Ind. Bras. Este produto deve ser armazenado em local seco e
sombra, mantido a temperatura ambiente, sem a exposição direta
à luz solar, e posteriormente em locais secos e sombreados.

Face B

- 204

TOM ZÉ

Quando a onda musical baiana que invadiu o sul brasileiro na década de sessenta aportou em São Paulo, trazia em sua crista o cidadão Antonio José Santana Martins, que a cidade, o Brasil e - tempos depois - países além fronteiras conheceriam como Tom Zé.

Músico e compositor de gabarito, Tom não se rendeu ao sucesso fácil e se manteve fiel ao estilo e à filosofia musical que escolheu para sua carreira. Foi dos baianos o que mais se identificou com São Paulo, onde passou a viver e nem seu recente sucesso norte-americano, suas canções ganhando postos cada vez mais altos nos hit-parades das revistas especializadas dos Estados Unidos, fizeram com que deixasse a cidade para a qual compôs um de seus mais bonitos hinos, o "São Paulo, Meu Amor", primeiro lugar do Festival da Record de 1.968.

Este CD é o retrato remasterizado de Tom Zé naqueles momentos. O LP gravado na RGE entre 1.969 e 1.970 - com especial destaque pra JEITINHO DELA, o primeiro sucesso de público, de execução e vendagem do compositor - mostra à que viera Antonio José. Já um agudo observador de costumes e modismos, um pesquisador de novas idéias musicais, um professor de composição da Sofistí-Balacobaco (muito som e pouco papo), que fez de seus alunos parceiros em algumas faixas e inspiradores em outras. Justo citar anos depois que Elio Manoel, Aderson Benvindo, Ricardo Silva e Ciumara Catto, são eles.

Está aí o Tom Zé, recém-chegadinho da Bahia. Irmão quase gêmeo do Tom Zé, respeitado e aplaudido hoje nas Nova Iorque da vida.

The Best of Tom Zé

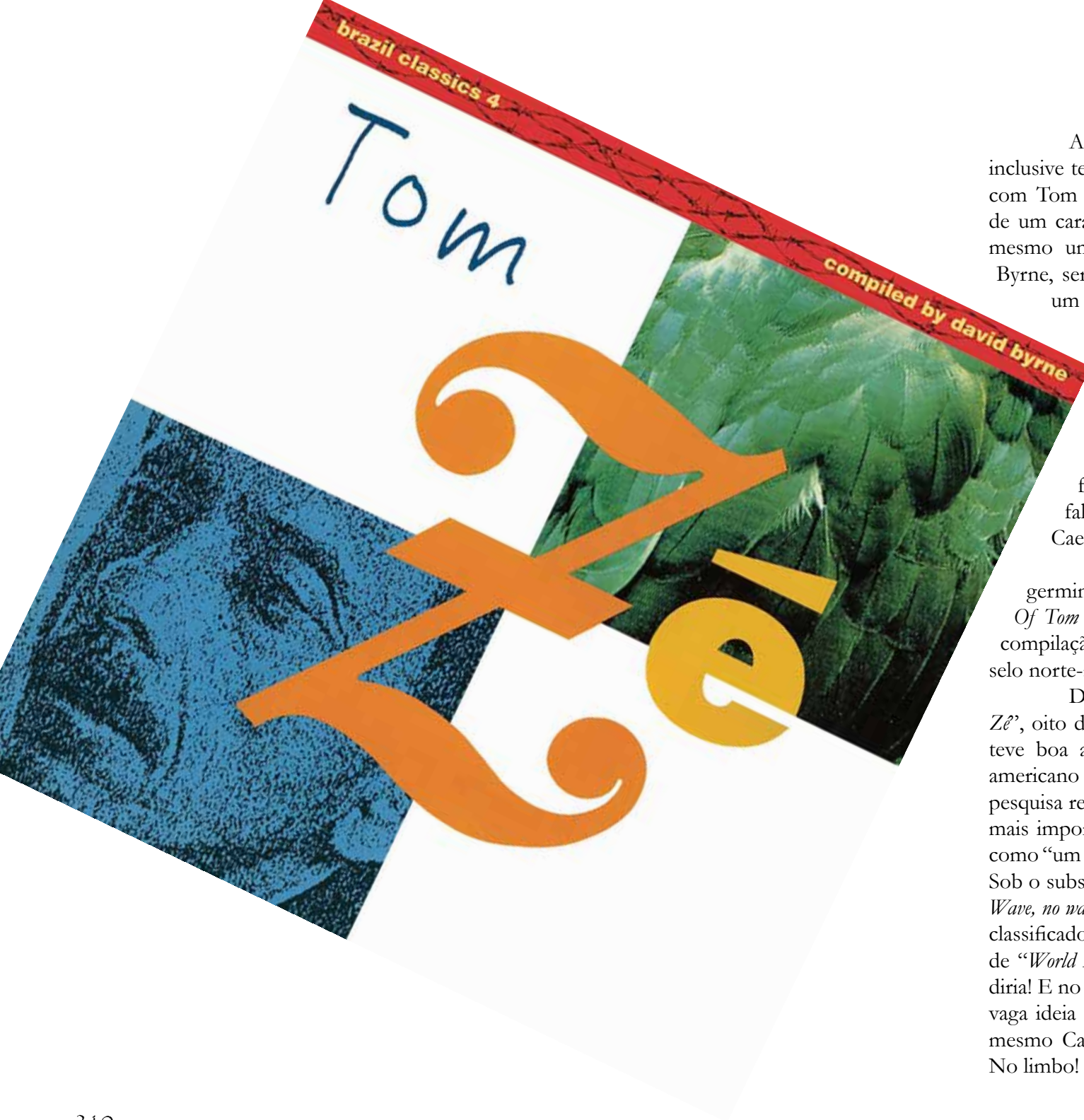
Diz a mitologia que Fênix renasce das cinzas. Rastejando no fio da navalha, num dos momentos mais críticos da trajetória artística e pessoal, sofrendo (no ostracismo) desiludido com a carreira musical, ou melhor, com a não-carreira, Tom Zé, há anos sem gravar, estava na eminência de largar tudo e retornar para a natal Irará. O inesperado ocorreu dez anos após o lançamento do renegado LP *Estudando o Samba*: Tom Zé jamais imaginara (de resto ninguém imaginava), como este disco iria desempenhar a mesma função de uma garrafa jogada no mar por um naufrago. Tal “resgate” na vida do naufrago só aconteceria por volta do ano de 1986, graças ao *pop-star* norte-americano David Byrne: farejando num desses lixos, chamados de sebo, (re) descobriu Tom Zé, através do disco acima citado. Pouco tempo depois, Byrne retorna ao Brasil à procura do nosso ilustre desconhecido com firmes propósitos de regravar aquilo por aqui desprezado. Se, na música popular brasileira, não haviam identificado as inovações estético/musicais de *Estudando o Samba*, o mesmo não aconteceu com o músico/pesquisador americano. Byrne queria levar aquelas composições polifônicas, experimentais, para os Estados Unidos, para americano ver, ou melhor, para gringo ouvir: “*Eu tô me despedindo pra poder voltar*”, se confirmava a profecia.

A respeito dessa descoberta, é o próprio Byrne quem conta: “*Eu estava visitando o Rio – para um Festival de Cinema, eu acho, talvez em 1986, ou algo assim (o filme de Caetano Veloso estava no Festival na mesma época). Devo ter perguntado onde poderia comprar discos brasileiros, porque alguns amigos levaram-me a uma loja na qual havia tanto vinis antigos como novos. Olhei para o disco do Tom Zé e pensei: ‘Que tipo de samba é esse? Ele não tem uma garota de biquíni na capa!’ Esta é a prova de que, às vezes – nem sempre –, capas fazem a diferença!... Eu não escutei o disco até retornar a Nova York. Lembro que minha reação inicial foi: ‘Nossa! Aqui está*

alguém no Brasil que está trabalhando em paralelo com os músicos de vanguarda em Nova York, na Europa e no Japão.’ Lembro-me de perguntar ao Arto Lindsay: ‘Quem é Tom Zé? Qual é sua história? Como ele é percebido no Brasil?’ ... A música de Tom Zé é radical – mas, em muitos aspectos, muito fácil de gostar. Ela acolhe você; ela não afasta... Não há ninguém exatamente como Tom Zé! Mas há outros artistas que podem ser observados... mas Tom Zé não só usa instrumentos incomuns – seus textos e composições são completamente próprios também. Há ironia em alguns dos textos e músicas de Tom Zé: ‘ele imita rock e funk com amor e humor, e escutamos o cavaquinho desconstruído! Por mais próximo que a música possa ser de John Cage e da vanguarda internacional, ela conserva também algum sabor da música popular nordestina. Você pode ouvir Jackson do Pandeiro e Luiz Gonzaga ali também! Isso foi algo maravilhoso para mim – a música mantém algumas raízes populares e algum swing. Penso que é por isso que muitas pessoas amam a música de Tom Zé – ela não é elitista’.

Desse fértil relacionamento artístico intercultural, entre Tom Zé e David Byrne, nascerão três filhos bilíngues. Segundo a anedota, Seu Zé conta: naquele momento ele estava disposto a abrir mão de tudo que já havia feito em prol da música e retornar para a cidade natal, Irará: “eu estava pra largar a música naquela ocasião, não dava mais dinheiro, tinha passado por decepções. Aí o Byrne aparece. Fiquei desorientado: ‘o que eu faço agora?’”. Eu tinha combinado de ir para Irará, trabalhar no posto de gasolina do meu sobrinho Dega, e aí me aconselharam: ‘deixe esse negócio de Irará por enquanto, fique por aqui’. Então eu fiquei em São Paulo, eu e Neusa (a esposa), nós telefonamos para algumas pessoas e, quando o Caetano foi consultado, disse: “Tom Zé, acho que é Tuzé de Abreu, porque ele é muito amigo do Tuzé de Abreu”. Ora, senhoras e senhores, convenhamos!





Apesar de talentoso instrumentista que é Tuzé de Abreu, inclusive tendo tocado para os “*Doces Bárbaros*” e composto “*Frevo*” com Tom Zé, alguém lembrará da existência no cenário da MPB de um cara chamado Tuzé de Abreu? Digo mais: creio que, nem mesmo um exímio farejador de coisas inusitadas, como David Byrne, seria capaz de realizar a proeza de tornar Tuzé de Abreu um astro da música popular brasileira, ainda mais na terra do Tio Sam. Vá lá para o público consumidor de música, para um conhecedor do cancionário brasileiro, com raríssimas exceções, Tom Zé e Tuzé de Abreu, era como tanto dar no ferro quanto na ferradura. Ou seja: dois Zéninguê! Pouco mais de uma década se passou desde quando as primeiras linhas desta narrativa foram escritas, e até aquele momento, jamais tinha ouvido falar de Tom Zé e imagine de Tuzé Abreu. Ao contrário de Caetano e Gil, ouvidos com certa regularidade.

Pois bem! Da nova prole há pouco começando a germinar, o primeiro a nascer no início dos anos 90 foi *The Best Of Tom Zé* (O melhor de Tom Zé). Na verdade, não passa de uma compilação de gravações das cantigas dos anos 70, lançadas pelo selo norte-americano Luaka Bop, do próprio Byrne.

Dentre as doze cantigas que compõe de “*The Best of Tom Zé*”, oito delas fizeram parte do “*Estudando o Samba*”. A coletânea teve boa aceitação, foi muito bem acolhida no mercado norte-americano e, ironicamente, acabou sendo incluída na lista de uma pesquisa realizada pela revista *Rolling Stone* como um dos 150 álbuns mais importante do Século XX. A revista ainda classificou o disco como “um antídoto cerebral à condescendência do primeiro mundo”. Sob o substrato de coisa *Cult/pop*, *New Wave*, *no wave* e coisa e tal, chegou a ser classificado em 10º lugar nas paradas de “*World Music*” da “*Billboard*”, quem diria! E no Brasil, ninguém fazia a mais vaga ideia de quem era Tom Zé, nem mesmo Caetano. Estava ali, no Sebo! No limbo!



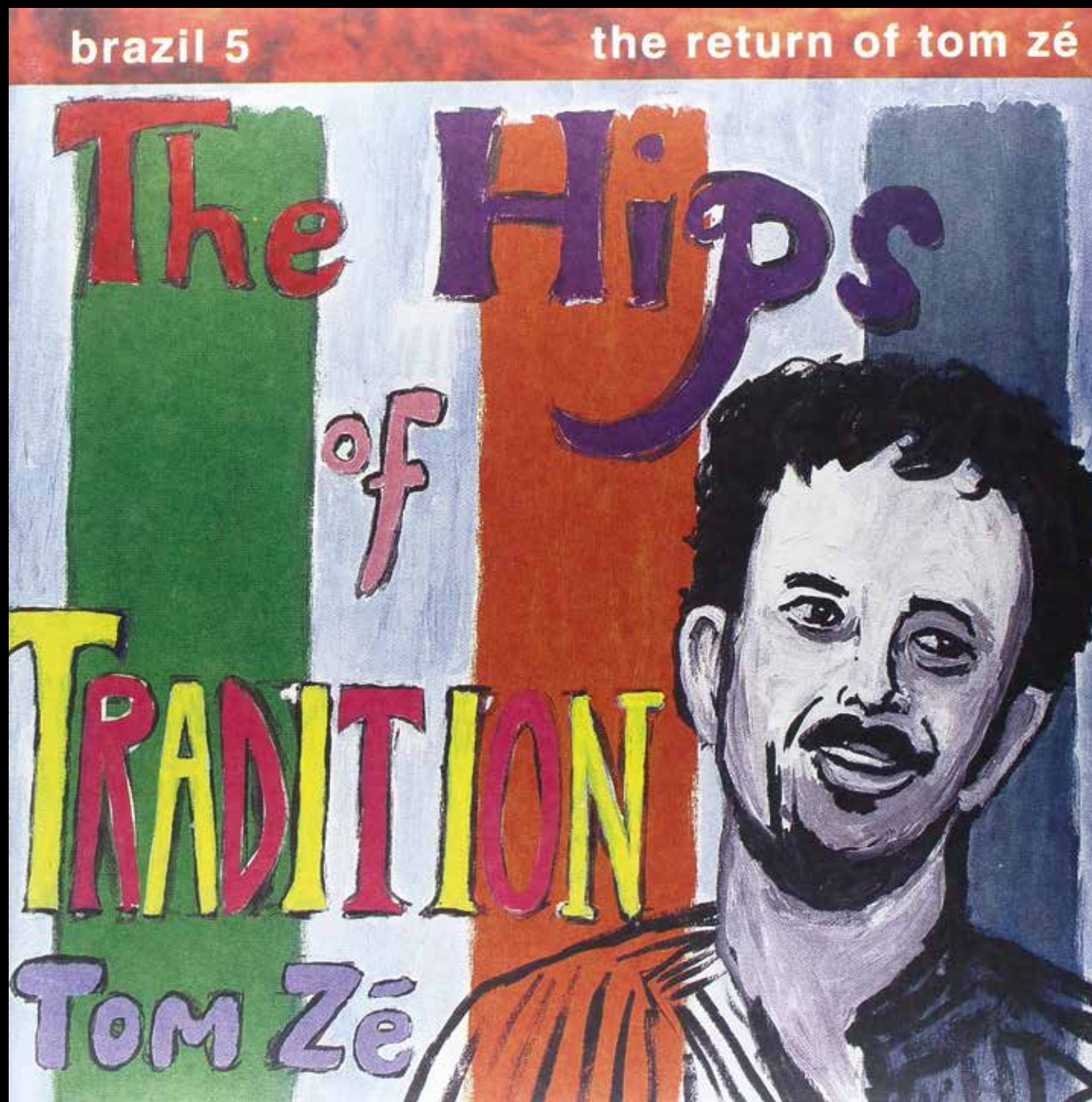


The Hips of Tradition:

Sofro de juventude



De capa com colorido berrante e o semblante mais alegre, de cara se apresenta as credenciais de mais um filho internacional: "Brazil 5 The Return of Tom Zé". O segundo filho bilíngue só nascerá em 1990, batizado com a alcunha de *The Hips Of Tradition* (As Ancas da Tradição), lançado pelo selo internacional *Warner Bros Records In*. Trata-se de um disco pouco conhecido no Brasil, onde estão reunidas novas e velhas composições. Acopla canções de sambistas tradicionais, dando a cada uma das versões a vestimenta que julga mais adequada, como se pode verificar na tradicionalíssima "Taí", de Joubert de Carvalho ("Taí, eu fiz tudo pra você gostar de mim/ Aí, meu bem, não faz assim comigo, não./ Você tem, você que me dar seu coração./ Essa história de gostar de alguém/ Já é mania que as pessoas têm./ Se me ajudasse nosso senhor/ Eu não pensaria mais no amor"), releitura feita em clave de baião-marcha de carnaval.



Talvez o Sático estivesse querendo dizer ao mercado brasileiro que havia feito de tudo para que este gostasse dele, para este lhe dar o coração: "Taí, eu fiz tudo pra você gostar de mim".

Tom Zé empresta nova fisionomia sonora, porém, demasiadamente melancólica ao samba "Iracema", de Adoniran Barbosa ("Iracema, eu sempre dizia/ Cuidado ao Travessar essas ruas/ Eu falava mas você não me escutava não./ Iracema, você travessou na contramão") onde o Sático, tal como Iracema, ignora as regras do mercado e escolhe "travessar essas ruas" da música popular brasileira pela via da "contramão", e a contramão vem da terra do Tio Sam. Dentre as composições próprias, destaca-se o revisionismo do sambade-roda de "Correio da estação do Brás", agora rebatizada de "Feira de Santana".

De arranjo pontuado por sons de instrumentos tradicionais, contraponto entre pandeiro e berimbau de capoeira, revela o imaginário nordestino do cantor decantado nos modestos versos: *“Viajo segunda-feira Feira de Santana/ Quem quiser mandar recado/ Remeter pacote/ Uma carta cativante/ A rua numerada/ O nome maiusculoso pra evitar engano/ Ou então que o destino/ Se destrave longe/ (...) /...Viajo segunda-feira Feira de Santana”*. O Sático vislumbra circular nas paradas de sucesso estadunidense, e embora ainda suspeito diante do inesperado, anuncia cautelosamente o adiamento do retorno para a terra natal, e já aí se verifica que os dias das semanas foram alterados, e desaparece o eu decido ao regresso, em 1978, quando dizia: *“Eu viajo quinta-feira Feira de Santana”*.

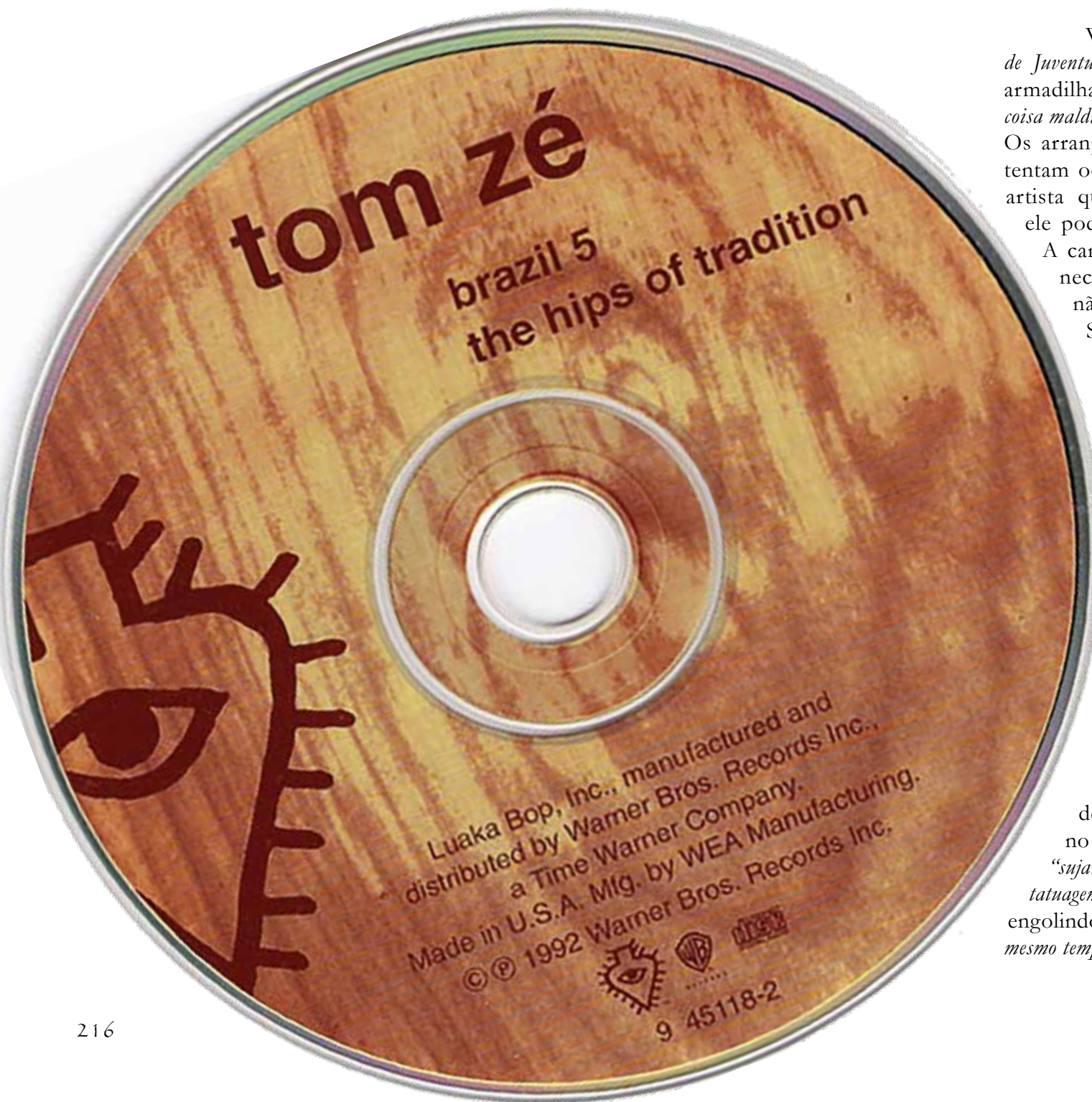
No pseudo-samba-rock bilíngue do *“Agodô, ano 2000”*, de letra futurista, reforça-se o manifesto antiintelectual de *“complexo de épico”*. O arranjo da cantiga é suíte sonora revelando um Tom Zé ainda mais maduro e seguro quanto as experimentações, capaz de produzir ritmos híbridos e suingados, se fundindo às intervenções inesperadas e ruídos abrindo caminhos para a reapropriação da voz como instrumento musical: *“Talap-tac-tac-tac tamborim/ Teleco- teco-teco violão/ Toloc-toc-toc agogô/ Ti-lic-til ano 2000, ano 2000”*. Aqui, talvez o Sático esteja apregoando a escuridão mental, onde adverte *“a ciência excitada (assustada) fará o sinal da cruz”* enquanto nós permaneceremos completamente atolados nas trevas, *“Acenderemos fogueiras/ Para apreciar a lâmpada elétrica”* no apagão da desinformação pós-moderna. O jogo aliterativo é transposto ao inglês macarrônico (*“the science in her trace/ will make the sign of the cross/ and we will light bonfires/ to appreciate the electric bulb”*), de maneira que o elemento primitivista da cantiga (*“bonfires”*) é paradoxalmente elencado para o artista poder alterar sobre o fim da utopia da eletrônica, num mundo fadado ao suicídio, rastejando nas trincheiras do tédio moral dos *“patrões”* produtores de ilusões. Tudo está a desmoronar, de forma que *“não restará nem pensamento”* nos anos 2000.

Segue *“The Return of Tom Zé” “Sem a letra A”*, onde o Sático reitera o posicionamento da nova ordem, a ordem onde parece que *“alguma coisa está fora da ordem/ fora da ordem mundial”*.

E essa alguma coisa fora da ordem era o *“The Return of Tom Zé”*. Assegura que não temos mais nada *“pra nos lamentar”* e muito menos *“morrer de saudade”* das coisas que despencaram no vazio da representação, da imagem, da lembrança, e *“ninguém mais se lembrará”* da ausência de sentido da *“palavra vazia”*, *“ninguém mais namorará”*. Os versos soam enquanto indicadores da galopante carência do saber, incrustada no amargor dos tempos pós-modernos. Já aí temos um Tom Zé modernizado, pós-modernista, pós-tropicália, pós-MPB, pós-Byrne, labutando nas trincheiras de um universo onde nada mais ameaça o sistema. Não há sistemas, não há mais nada: *“Sem você nem tristeza teremos/ Pra nos lamentar/ Sem você nem morrer de saudade/ Nem mesmo chorar/ Pois não há chorar”*, talvez o Sático esteja anunciando que nas esquinas dos anos 2000, não haverá mais MPB, Tropicália e *“palavras vazias ninguém mais namorará, namorará”*.

Em clichê de samba melancólico, *“Jingle do disco”*, cantada em dueto com o próprio Byrne, desvenda as contradições do artista instalada nas entrelinhas dos versos de apelo comercial, apesar de se tratar de uma longa pesquisa (*“compre este disco/ é uma pesquisa paciente”*). No revés da veia narcisista carregando o artista para domínios novos, de exacerbação do ego, num disfarçado refrão, onde repete a cada duas estrofes o nome do cantor, pronunciado em inglês por Byrne (*Tom Zé, Tom Zé*). Ou ainda, na fosca tentativa de camuflar a obviedade do tom professoral, afinal todos querem ser (*“Cada volta da agulha/ Pelo sulco docemente/.../ Fará você ficar/ mais inteligente/ Tom Zé, Tom Zé”*). O que fora rejeitado no Brasil soa como vanguarda para os gringos americanos.





Vamos em frente. No baião-quebrado “*Sofro de Juventude*”, o Sático encena um homem ruminando as armadilhas do tempo e da idade: “*Eu sofro de juventude,/ Essa coisa maldita/ Que quando tá quase pronta/ Desmorona e se frita*”. Os arranjos dionisiacos e o tom satírico da interpretação tentam ocultar a expressão de mágoa e sofrimento de um artista que, alegremente, pode estar lamentando o que ele podia ter sido na juventude e, no entanto, não foi.

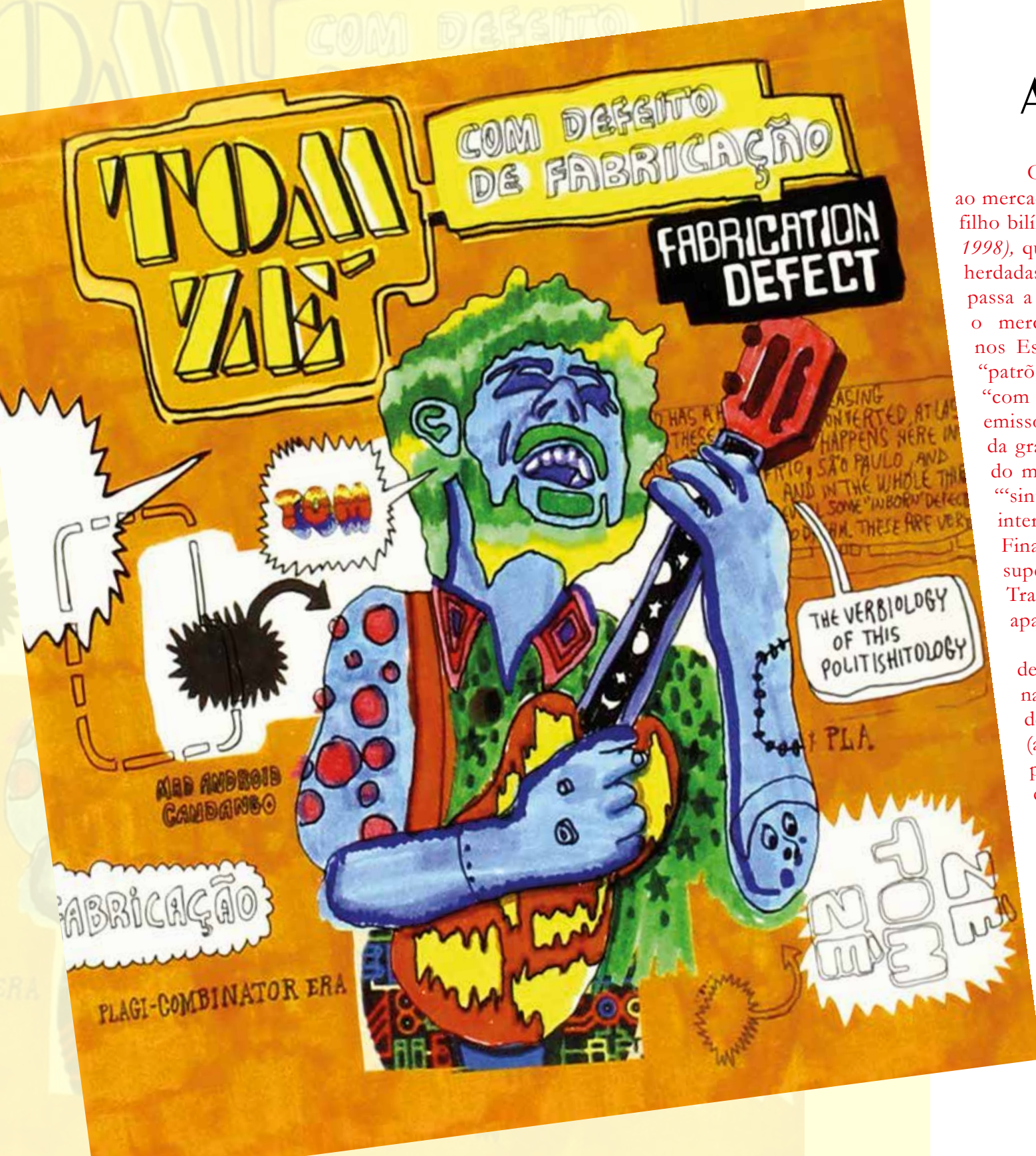
A cantiga ganha sabor freudiano e, para entendê-la, é necessário notar a letra simulando um diálogo, que não passa de um monólogo. Monólogo onde o Sático revela, desejosamente, querer romper com a castração do poder patriarcal para então perceber-se envolto no desespero e no medo diante de cada segredo: “*Negar a boca do pai/ Para eu mesmo descobrir/ Desesperar-me de medo/ Perante cada segredo*”, ou “*O meu pai, o diretor e o doutor juiz/ Juiz, juiz, juiz/ Me jogaram no fosso/ De onde eu ouço/... Doçuras e torturas*”. O pai, o doutor e o juiz, é uma metáfora incitando a percepção do ouvinte, de maneira que é quase impossível não imaginar se tratar da música popular brasileira, da indústria fonográfica no Brasil e da tropicália, que “*Me jogaram no fosso/ De onde eu ouço/ ../ Doçuras e torturas*”.

Em “*Tatuarambá*” - tanto a letra como os arranjos maquiados em clave de samba futurista - Tom Zé tira a máscara, e podemos percebê-lo travestido num pastiche pós-moderno, a degeneração das / nas “*ancas das tradições*”, fritando no “*ferro em brasa dos anúncios*”. Advoga, que é preciso “*sujar o rabo do samba*”, “*segurar o rabo do samba/...para a tatuagem das antenas, das antenas.../ da eletrônica*”. É o bicho engolindo o bicho, a cobra comendo a si mesma, “*sendo ao mesmo tempo a fome e a comida*”.

A mente do gene da gente

O grande *boom* de popularidade e definitivo retorno ao mercado de discos se deu com o nascimento do terceiro filho bilíngue, “*Fabrication Defect*” (*Com Defeito de Fabricação*, 1998), quando Tom Zé já visualizava as indeléveis marcas herdadas pelos tempos de ostracismo e, inesperadamente, passa a viver um (re) encontro com o grande público e o mercado consumidor brasileiro. Lançado primeiro nos Estados Unidos, o disco despertou a atenção dos “patrões do primeiro mundo” e, então, passou a circular “com desembaraço” pelo “circuito das *college* rádios, as emissoras universitárias norte-americanas”. Com o selo da gravadora Luaka Bop, o disco chegou nas gondolas do mercado brasileiro: este passou a entender o disco “sintonizado” com os pós-modernos movimentos internacionais” e, portanto, produto vendável. Finalmente o CD pôde chegar nas prateleiras dos supermercados brasileiros, sob a tutela da gravadora Trama (a Luaka Bop abrazeirada), para delírio dos apaixonado-compulsivos consumidores de música.

Sem abrir mão do experimentalismo, recheado de irreverência, prazer criativo, humor, sátira, com a fuça na tradição e o semblante no mundo, o reconhecimento de Tom Zé só veio acontecer com três décadas de atraso (aliás, estamos sempre atrasados). O Sático se revela ao público já completamente atolado na lama letárgica da “pasmaceira mãe”, onde a criatividade rodopia afogada na “gruta sem-vergonha” das “cachorras”, das “poposudas”, das “preparadas”, enfim, das moças quase sempre de quatro, dando lancinantes solavancos nos glúteos carnudos, em movimentos excitantes provindos dos quadris. Salienta-se: os embriões onde a floraram os “*defeitos de fabricação*”, aqueles compondo e dando os sustentáculos musicais à *persona* do artista, são os mesmos que eram atribuíveis ao momento coletivo tropicalista.



A diferença é notada quando percebe-se: Tom Zé não abrirá mão do experimentalismo, da radicalização da singularidade, provocando estranhamento até mesmo nos pós-tropicalistas. *Com defeitos de fabricação*, o Sático revela-se (ou foi revelado tardiamente) sob o substrato neológico poético que condensa o cerne da obra do artista, e escarnece a percepção do ouvinte, pois este “fica obnubilada pelo arranjo e que não vê a composição, é a mesma desde o tempo de Jorge”, conta Seu Zé.

Especulando a obra do artista, vale dizer: o vanguardismo estético ocorrerá a partir da contracapa, apresentado numa pequena carta - manifesto: “*estética do plágio*”, recheada de novas-velhas intenções. O Sático, “à beira do fim dos tempos, no último suspiro do evangelho”, pretende, mesmo em vão, estabelecer as regras do jogo no tabuleiro da MPB (mediocrização popular brasileira). Diga lá, Seu Zé: “a estética de ‘com defeito de fabricação’ re-utiliza a sinfonia cotidiana do lixo civilizado, orquestrada por instrumentos convencionais ou não: brinquedos, carros, apitos, serras, orquestra de hertz, ruídos das ruas etc., unidos a um alfabeto sonoro de emoções, contidas nas canções e símbolos musicais que marcaram cada passo da nossa vida afetiva (...) esta prática desencadeia, sobre o universo da música tradicional, uma estética do plágio, uma estética do arrastão”. Como se vê, balançando na gangorra do tempo, em plena farsa da pós-modernidade, o Sático proclama o aniquilamento da era do compositor, da era dos direitos autorais, “inaugurando-se a era do plágio combinador”, processando a fusão da “entropia acelerada”. O conceito de autoria convive com o esgotamento, com a impossibilidade de combinação da escala diatônica ocidental, de sete notas, ou sete graus. Tudo é cópia, cópia da cópia. Tal afirmativa faz coro aos ecos do filósofo francês Jean Baudrillard, proclamando o fim da história moderna já “que o tempo não é mais contado progressivamente, por uma adição, começando de uma origem – mas por subtração, começando do fim”. Ou seja, o tempo no limiar dos anos 2000 é “visto a partir de uma perspectiva de entropia – a exaustão de todas as possibilidades -, da perspectiva de uma contagem regressiva... para o infinito”.

Filosofia à parte, Tom Zé explica: não é na estética nova propriamente, que consiste o conceito de entropia, de esgotamento do original: “É da estética do plágio, que os tropicalistas quiseram dizer que nisso eu estava só botando nome novo na antropofagia. Gil, um dia, me perguntou isso num programa da TV Abril, eu falei assim: ‘não Gil, é muito diferente, eu nem me importo com o que vocês pensam, (...), porque música é como futebol: é uma arte que todo mundo entende – quem disse que música é como futebol foi o Décio Pignatari’”. O Tom Zé pós-Byrne, não deixa de apontar o rumo da era do já era, a era do arrastão autoral. De todo modo, não é preciso ser um mago da razão cientificolóide, amante da lógica aristotélica e/ou cartesiana e, muito menos, endossar a fileira dos devotos, que ao longo dos tempos tem “cultivado o Deus de Abraão e o ego de Beethoven”, para observar como não há mais o que inventar. Estamos profundamente vivendo atolados na era do plágio. O real, o original, a raiz, submergiram às profundezas oceânicas da simulação, da hiper-realidade, da cópia, onde tudo é cópia. Cópia da cópia. Seu Zé conta como ele fez agora, nesse disco, “que foi considerado pessoal, personal, novidade, foi um estilo de arranjo, que combina o ostinato do baixo em contraponto com o cavaquinho, o desarranjo gradual da bateria – a novidade não é a música, é o estilo”. Alarde, era isso que ele “estava procurando”, era essa a “pretensão”, um “protótipo”, pois segundo ele, seria um “tipo de inteligência que... é uma inteligência que não é cartesiana, nem mede nível de QI”.

Outra pista da irreverência de sempre, tão peculiar ao “tabaréu de Irará”, é um texto recheado de sarcasmos “velados” no encarte do disco, e ironicamente intitulado “*com defeito de fabricação*”. Num escracho realista, Tom Zé conta que o terceiro mundo tem uma crescente população, e cada vez mais se transforma numa “espécie de ‘androide’, quase sempre analfabeto e com escassa especialização para o trabalho”.



Sem amarras na língua, deixando de ser resignado, o Sático lança ácida crítica ao famigerado mundo pós-capitalista e as produções desenfreadas, advertindo “isso acontece aqui nas favelas do Rio, de São Paulo, no Nordeste do país, e em toda a periferia da civilização”. Valendo-se do humor corrosivo que lhe é peculiar, anuncia: para os vampiros do FMI (Força Monetária Internacional), “esses androides são mais baratos que o robô operário fabricado em Alemanha e Japão”. O grande problema, segundo Seu Zé, é que eles (os androides analfabetos) “revelam alguns ‘defeitos’ inatos, como criar, pensar, dançar, sonhar; são defeitos muito ‘perigosos’ para o patrão primeiro mundo”. A essas alturas, o leitor/ouvinte é levado a pensar, por exemplo, que Tom Zé esteja advogando numa causa própria. A diferença se nota quando percebemos como foram estes mesmo defeitos que o tornaram “perigoso”, “maldito” e rejeitado pelos “ditadores” da música popular brasileira. Ou seja, na época, uma ameaça, candidata a ser extirpada do *establishment* da cultura nacional.



Tom Zé volta a lançar pimenta nos olhos da “intelectuália” brasileira, e num tom beirando o escárnio, adverte como tudo isso se desenrola com a plácida benevolência dos nossos falsos mecenas, na época representada por “FHC2” e o departamento de “filosoporria” da USP que, assim como eles - os “patrões do primeiro mundo”, interpretam quando tentamos praticar “essas coisas por aqui, somos ‘androides’ com defeitos de fabricação”. Mais uma vez tudo se revela “no umbral da história”, vendo o “projeto de juntar fibras vegetais e criar a arte de tecer foi uma grande ousadia, pensar sempre será”. Tom Zé parece sempre querer nos provar com o faro investigativo, acidamente crítico, como está a todo o momento labutando “mergulhado em excelente humor”, inventando-se num inquieto observador das mazelas sociais, culturais e musicais, alimentadas nas vísceras de um processo modernoso e degeneradas no ventre pútrido da pós-modernidade. E, diga-se de passagem, “*Com defeito de fabricação*”.





“*Com Defeito de Fabricação*” passeia na “fronteira do desconhecido”, e Tom Zé, valendo-se de todo arsenal sonoro acumulado nos experimentalismos realizados e renegados no Brasil, revela-se ainda mais sofisticado e irreverente, como podemos perceber nos sarcásticos versos do defeito 1: O gene - arrastão de Santo Agostinho, em parceria com Pedro Braz - abrindo o disco: “*A gente já mente no gene/ A mente do gene da gente/ Faça suas orações/ Uma vez por dia/ Depois mande a consciência/ Junto com os lençóis/ Pra lavanderia*”. A construção poética dos versos da cantiga instiga o leitor a juntar peças e intuir várias outras possibilidades de interpretações. Os versos “*a gente já mente no gene*” falam do Brasil, do mundo como uma grande invenção, uma grande mentira incutida na “*mente do gene*

Equilibrando-se na corda bamba do pós-humanismo, entre o riso e a desgraça, Tom Zé anuncia, com muito humor temperado com sátira, que a grande maioria da população do terceiro mundo - se é que ainda existe isso - está cada vez mais se transformando em androides analfabetos. Resguardando as devidas proporções, isso soa em consonância com Deleuze e entre essas duas realidades opostas e distantes “o que há por toda parte são mais máquinas, sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com suas ligações e conexões...” O que há por todos os lados são “máquinas produtoras ou desejanter, máquinas esquizofrênicas (...)

isto funciona por toda parte: umas vezes sem parar, outras descontinuamente. Isto respira (...) Isto come, Isto caga, Isto fode”.

da gente”. Brasil onde há 500 anos jorram imundícies descendo pelo ralo da mentira. Tropicalismo, quem sabe tu sejas apenas mais uma a compor a grande e fabulosa história do gigante adormecido, “deitado eternamente em berço esplêndido”. Será que desse “gigante pela própria natureza” restou algo mais que um esqueleto ou, quem sabe, o fantasma de um pútrido cadáver corroído por vorazes vermes, vozes veladas, portanto, “*faça suas orações/ Uma vez por dia/ Depois mande a consciência/ Junto com os lençóis/ Pra lavanderia*”. Segundo Seu Zé, a cantiga fora inspirada na história de Santo Agostinho e na lenda Pérsia da Rainha Sherazade.



DEFECT 1.

GENE (TOM ZÉ) (TOM ZÉ)

ON LIES LIE IN THE DEARS
THE MIND OF THE DEARS
SAY YOUR PRAYERS
ONCE A DAY
THINK SHAW YOUR CONSCIENCE
PACKED IN WITH THE B.T. SILENT
GET TO THE LAUNDRY

ANALOGIA DE SANTO ANTONIO

DEFECT 2.

CLIQUE (TOM ZÉ) (TOM ZÉ)

UNWELL, PLUG THE IMMUNITY
ON THE HEAD OF THE CLIQUE
UNWELL, PLUG THE CLIQUE
ON THE HEAD OF THE CLIQUE

UNWELL, PLUG THE CLIQUE
ON THE HEAD OF THE CLIQUE
UNWELL, PLUG THE CLIQUE
ON THE HEAD OF THE CLIQUE

UNWELL, PLUG THE CLIQUE
ON THE HEAD OF THE CLIQUE
UNWELL, PLUG THE CLIQUE
ON THE HEAD OF THE CLIQUE

UNWELL, PLUG THE CLIQUE
ON THE HEAD OF THE CLIQUE
UNWELL, PLUG THE CLIQUE
ON THE HEAD OF THE CLIQUE

DEFECT 3.

POLITICAL (TOM ZÉ)

DAUGHTER OF PRACTICE
DAUGHTER OF PRACTICE
DAUGHTER OF PRACTICE
DAUGHTER OF PRACTICE

IS ALWAYS A COMPROMISE

THINK YOUR DREAMS
IN THE CONCRETE
THINK YOUR DREAMS
IN THE CONCRETE

THINK YOUR DREAMS
IN THE CONCRETE
THINK YOUR DREAMS
IN THE CONCRETE

THINK YOUR DREAMS
IN THE CONCRETE
THINK YOUR DREAMS
IN THE CONCRETE

DEFECT 4.

EMERÉ (TOM ZÉ) (TOM ZÉ)

EMERÉ EMERÉ EMERÉ EMERÉ

ANALOGIA DE PLEASANT SURPRISE
ACCORDING TO THE INSTANT MIND
THAT THE LETTING GO

THINK YOUR DREAMS
IN THE CONCRETE
THINK YOUR DREAMS
IN THE CONCRETE

THINK YOUR DREAMS
IN THE CONCRETE
THINK YOUR DREAMS
IN THE CONCRETE

THINK YOUR DREAMS
IN THE CONCRETE
THINK YOUR DREAMS
IN THE CONCRETE

DEFECT 5.

O OLHO DO LAGO (TOM ZÉ)

ON THE EYE LAGO
ON THE EYE LAGO
ON THE EYE LAGO
ON THE EYE LAGO

ON THE EYE LAGO
ON THE EYE LAGO
ON THE EYE LAGO
ON THE EYE LAGO

ON THE EYE LAGO
ON THE EYE LAGO
ON THE EYE LAGO
ON THE EYE LAGO

ON THE EYE LAGO
ON THE EYE LAGO
ON THE EYE LAGO
ON THE EYE LAGO

DEFECT 6.

ESTETICA (TOM ZÉ)

YOU THINK I'M A SOUL (COUNTRY CROCOD)
A TYPE OF EMPTY-HEADED LITTLE MONKEY
YOU THINK I'M A SOUL (COUNTRY CROCOD)
A TYPE OF EMPTY-HEADED LITTLE MONKEY

I SEE THROUGH YOUR MIND-LIFE OPTIC
ON LIE ME, INTER-SAMANT (TRANSLATION)

HOLD ON TO YOUR SEATS MONKEY
THE PULATTO BIRD
(M.S. REACTOR - AND KAMELOT)
TUNE DO REELS RUMBLE IN
THE ESTHETIC OF
THE ANASTOCH

ON ESTETIC ON ESTETIC
ON ESTETIC ON ESTETIC
ON ESTETIC ON ESTETIC
ON ESTETIC ON ESTETIC

YOU THINK I'M A SOUL (COUNTRY CROCOD)
A TYPE OF EMPTY-HEADED LITTLE MONKEY
YOU THINK I'M A SOUL (COUNTRY CROCOD)
A TYPE OF EMPTY-HEADED LITTLE MONKEY

I SEE THROUGH YOUR MIND-LIFE OPTIC
ON LIE ME, INTER-SAMANT (TRANSLATION)

HOLD ON TO YOUR SEATS MONKEY
THE PULATTO BIRD
(M.S. REACTOR - AND KAMELOT)
TUNE DO REELS RUMBLE IN
THE ESTHETIC OF
THE ANASTOCH

DEFECT 7.

BRACAS (TOM ZÉ)

DAUGHTER OF PRACTICE
DAUGHTER OF PRACTICE
DAUGHTER OF PRACTICE
DAUGHTER OF PRACTICE

ON THE HEAD OF THE CLIQUE
ON THE HEAD OF THE CLIQUE
ON THE HEAD OF THE CLIQUE
ON THE HEAD OF THE CLIQUE

ON THE HEAD OF THE CLIQUE
ON THE HEAD OF THE CLIQUE
ON THE HEAD OF THE CLIQUE
ON THE HEAD OF THE CLIQUE

ON THE HEAD OF THE CLIQUE
ON THE HEAD OF THE CLIQUE
ON THE HEAD OF THE CLIQUE
ON THE HEAD OF THE CLIQUE

ON THE HEAD OF THE CLIQUE
ON THE HEAD OF THE CLIQUE
ON THE HEAD OF THE CLIQUE
ON THE HEAD OF THE CLIQUE

DEFECT 9.

ADVENTURE JAVALI (TOM ZÉ)

THE KING OF THE LAGO
THE KING OF THE LAGO
THE KING OF THE LAGO
THE KING OF THE LAGO

THE KING OF THE LAGO
THE KING OF THE LAGO
THE KING OF THE LAGO
THE KING OF THE LAGO

THE KING OF THE LAGO
THE KING OF THE LAGO
THE KING OF THE LAGO
THE KING OF THE LAGO

THE KING OF THE LAGO
THE KING OF THE LAGO
THE KING OF THE LAGO
THE KING OF THE LAGO

DEFECT 10.

CE BUITAR (TOM ZÉ)

ON THE HEAD OF THE CLIQUE
ON THE HEAD OF THE CLIQUE
ON THE HEAD OF THE CLIQUE
ON THE HEAD OF THE CLIQUE

ON THE HEAD OF THE CLIQUE
ON THE HEAD OF THE CLIQUE
ON THE HEAD OF THE CLIQUE
ON THE HEAD OF THE CLIQUE

ON THE HEAD OF THE CLIQUE
ON THE HEAD OF THE CLIQUE
ON THE HEAD OF THE CLIQUE
ON THE HEAD OF THE CLIQUE

ON THE HEAD OF THE CLIQUE
ON THE HEAD OF THE CLIQUE
ON THE HEAD OF THE CLIQUE
ON THE HEAD OF THE CLIQUE

DEFECT 11.

TANGOLAMINGO (TOM ZÉ)

THE KING OF THE LAGO
THE KING OF THE LAGO
THE KING OF THE LAGO
THE KING OF THE LAGO

THE KING OF THE LAGO
THE KING OF THE LAGO
THE KING OF THE LAGO
THE KING OF THE LAGO

THE KING OF THE LAGO
THE KING OF THE LAGO
THE KING OF THE LAGO
THE KING OF THE LAGO

THE KING OF THE LAGO
THE KING OF THE LAGO
THE KING OF THE LAGO
THE KING OF THE LAGO

DEFECT 12.

VALSAR (TOM ZÉ)

TAKE ME AWAY LAGITZ
TAKE ME AWAY LAGITZ
TAKE ME AWAY LAGITZ
TAKE ME AWAY LAGITZ

TAKE ME AWAY LAGITZ
TAKE ME AWAY LAGITZ
TAKE ME AWAY LAGITZ
TAKE ME AWAY LAGITZ

TAKE ME AWAY LAGITZ
TAKE ME AWAY LAGITZ
TAKE ME AWAY LAGITZ
TAKE ME AWAY LAGITZ

TAKE ME AWAY LAGITZ
TAKE ME AWAY LAGITZ
TAKE ME AWAY LAGITZ
TAKE ME AWAY LAGITZ

DEFECT 13.

BURRICE (TOM ZÉ)

SEE HOW BEHOLD
SEE HOW BEHOLD
SEE HOW BEHOLD
SEE HOW BEHOLD

SEE HOW BEHOLD
SEE HOW BEHOLD
SEE HOW BEHOLD
SEE HOW BEHOLD

SEE HOW BEHOLD
SEE HOW BEHOLD
SEE HOW BEHOLD
SEE HOW BEHOLD

SEE HOW BEHOLD
SEE HOW BEHOLD
SEE HOW BEHOLD
SEE HOW BEHOLD

DEFECT 14.

YKOU XIKU (TOM ZÉ)

I SAW A BLIND MAN READING THE STING OF A VIOLA
I SAW A BLIND MAN READING THE STING OF A VIOLA
I SAW A BLIND MAN READING THE STING OF A VIOLA
I SAW A BLIND MAN READING THE STING OF A VIOLA

I SAW A BLIND MAN READING THE STING OF A VIOLA
I SAW A BLIND MAN READING THE STING OF A VIOLA
I SAW A BLIND MAN READING THE STING OF A VIOLA
I SAW A BLIND MAN READING THE STING OF A VIOLA

I SAW A BLIND MAN READING THE STING OF A VIOLA
I SAW A BLIND MAN READING THE STING OF A VIOLA
I SAW A BLIND MAN READING THE STING OF A VIOLA
I SAW A BLIND MAN READING THE STING OF A VIOLA

I SAW A BLIND MAN READING THE STING OF A VIOLA
I SAW A BLIND MAN READING THE STING OF A VIOLA
I SAW A BLIND MAN READING THE STING OF A VIOLA
I SAW A BLIND MAN READING THE STING OF A VIOLA



MAGAZINE BRASIL

REPÚBLICA DE CARI

Tom Zé criou sampler brasileiro em 78

Para o artista, preconceito contra música eletrônica é fato ultrapassado

Tom Zé, 78 anos, é um dos músicos mais importantes da música brasileira. Ele criou o primeiro sampler brasileiro em 1978, um trabalho que revolucionou a música eletrônica no Brasil. Zé é conhecido por sua música experimental e por sua atuação como compositor e produtor. Ele é considerado um dos pioneiros da música eletrônica no Brasil e um dos mais importantes artistas da música brasileira contemporânea.

Tom Zé, 78 anos, é um dos músicos mais importantes da música brasileira. Ele criou o primeiro sampler brasileiro em 1978, um trabalho que revolucionou a música eletrônica no Brasil. Zé é conhecido por sua música experimental e por sua atuação como compositor e produtor. Ele é considerado um dos pioneiros da música eletrônica no Brasil e um dos mais importantes artistas da música brasileira contemporânea.

Rolling Stone

Nesse disco, todos os “defeitos” são subintitulados de “arrastão”, emblematicamente. Termo polissêmico, pode adquirir várias conotações: 1- esforço violento para arrastar algo; 2- vara que nasce junto do pé da videira; 3- técnica de pescaria onde a rede é lançada nas águas e quando puxada arrasta os peixes presos nas malhas, ou como é mais conhecido popularmente - mesma definição dada por Tom Zé no encarte do disco - “arrastão: técnica de roubo urbano, inaugurado nas praias do Rio de Janeiro, um pequeno grupo corre violentamente através de uma multidão e ‘varre’ dinheiro, anéis, bolsas, às vezes até roupas das pessoas”. “*Com defeito de fabricação*” pode ser interpretado como fusão, hibridação, apropriação - ou coisa que o valha - de todas as referências musicais disponíveis, notadamente percebidas no *arrastão* da aliteração dos versos cacoépicas, evocando temas populares do sertão nordestino, contidos em defeito 14: “*Xiquexique*”, parceria com José Miguel Wisnik. A cantiga é subintitulada de *Arrastão do fole da sanfona de Osvaldinho do acordeom e de todos os sanfoneiros do Nordeste*. Ná Ozzeti e Arnaldo Antunes fazem os vocais: “... *Eu vi a lua na cacunda do cometa/ Vi o zabumba e o fole a zabumbá/ Eu vi o raio quando o céu todo corisca/ E o triângulo engolindo faiscá/ Vi a galactea branca na galactea preta/ Eu vi o dia e a noite se encontrar/ Eu vi o pai eu vi a mãe eu vi a filha/ Vi a novilha que é filha da novilhá/ Eu vi réplica da réplica da Bíblia/ Na invenção do cantador de ciência/.../ Eu vi o cego lendo a corda da viola/ Cego com cego no duelo do sertão/ Eu vi o cego dando nó cego na cobra/ Vi cego preso na gaiola da prisão/ A asa branca a asa branca a asa branca/ E a cabra cega enxergando a escuridão/ E-um e-um e-um/ Baião de dois/ De bim-bom/ Baião de um*”. A desconstrução/construção do Baião acontece por meio dos arranjos, que aglutinam sons de instrumentos tradicionais (violão, acordeom, zabumba e triângulos), aos ruídos de instrumentos não convencionais (bochechado e bexiguinha no dente), além de efeitos sonoros produzidos a partir de fontes eletrônicas e dos instruzamentos. Tudo isso ludibria a percepção do ouvinte de baião/forró.

A cantiga é referência de uma linhagem de música provençal, permeando o atávico sertão nordestino, dos cegos “*lendo a corda da viola/ Cego com cego no duelo do sertão*”. Ao final da cantiga, Tom Zé evoca um dos gêneros musicais por excelência nordestino (o baião de dois), passa Luiz Gonzaga (“*Asa branca*”), chegando a João Gilberto (*Bim-Bom*), em claro intuito de desatualizá-los, já os atualizando.

Mas o defeito que dá cara ao disco é o número 11: “*tangolomango*”. Subintitulado: *Arrastão do estilo musical latino e da reductio ad absurdum do sermão do Padre Antonio Viera para São Benedito*. Inventor de si próprio, em “*tangolomango*”, Tom Zé pretende reiniciar uma nova caminhada pelas entranhas da música popular. A cantiga pode ser interpretada como referência direta ou autoparódia de cantigas anteriores, antes já expostas em “*Grande Liquidação*”, Glória e *Curso Intensivo de Boas Maneiras*. A veia satírica de Tom Zé investe implacavelmente contra a burguesia: “*Rico chega na dança/ De braço dado/ O diabo enche a pança de braço dado*” (“*Deixar de ser pobre que é muito feio*”: *Curso Intensivo de boas maneiras*); com a ganância imposta pelo capitalismo selvagem: “*O olho grande e a ganância/ De braço dado/ Ao dólar reverência/ Todo arriba-saiado/ Aos jurros, esconjuros/ todo calça-arriado*” (*Mas aguardando o dia do juízo/ por segurança foi-lhes ensinando/ a juntar muito dólar/ dólar na terra: Glória*); satiriza a condição social da burguesia, acuada na própria segurança insegura: “*O rico hoje, coitado,/ É preso, todo cercado/ Arrodeado de grades/ Porteiro, guarda e alarme/ Arranje, senhor, um porto/ Que ele não esteja acuado/ Com um pouco de conforto/ Pra ele estar sossegado*”.



O teor crítico e a verve irônica de *“Tangolomango”* tem endereço certo: as políticas governamentais, implementadas por Fernando Henrique Cardoso e toda equipe, onde se pretende anunciar a falência da utopia e o depauperamento da filosofia: *“Mas a verbá, a verbé, a verbi/ A verborrologia dessa polimerdia/ É o tangolomango/ É a cárdio-filosoporria/ É o tangomango”*. Segundo Seu Zé, “... procedemos assim porque não temos em disponibilidade outra estrutura de pensamento, estamos falidos de utopia e depauperados de filosofia, somos na verdade governados pela USP e por um professor chamado Fernando, que dirigiu o departamento de filosofia e agora usa o nome artístico de feagacê...quer dizer, eu sou feagacê, eu falo contra a pobreza e provoco a miséria. Isso não é mais feagacê, isso é feagacê ao quadrado. A tradução de fhc² é Fernando Henrique cachorra no cio”, pois é.

No balanço final de todos os “defeitos” tomzeanos, temos como resultado a provocação, desencadeando uma tremenda dor de barriga moral, política, social, cultural, intelectual, sonora, no grande público consumidor, tanto brasileiro quanto americano, diga-se de passagem. Ao mesmo tempo, o Sático não deixa de apresentar um antídoto contra esse iníquo sistema, agraciado pela “esclerose de saber”, agarrado às pomposas “regras”, “regulamentos”, “escritórios” e “gravatas”, esforçando-se nas “sessões solenes” para a manutenção/perpetuação do glorioso *status quo* intelectual, portanto: *“Meta sua grandeza/ No banco da esquina/ Vá tomar no verbo/ Seu filho da letra/ Meta sua usura/ Na multinacional/ Vá tomar na virgem/ Seu filho da cruz/ Meta sua moral/ Regras e regulamentos/ Escritório e gravatas/ Sua sessão solene/ Pegue junte tudo/ Passe vaselina/ Enfie, soque, meta/ No tanque de gasolina”* (em defeito 3: Politicar – arrastão de Rimsky Korsakov, de Saba - Zimbo Trio - e do músico anônimo que toca na noite paulistana).



Sem abrir mão das prerrogativas estéticas, sem fazer concessões ao gosto vigente no mercado, *“Com defeito de fabricação”* Tom Zé renasce tão radical e irreverente como nos tempos onde fora “enterrado vivo”, na divisão do espólio da Tropicália. Em defeito 3: politicar, o ouvinte é apanhado de surpresa e fica contrariado ao perceber: aquilo que ele esperava ouvir não se encontra na forma pronta e acabada da cantiga, cabendo a ele um exercício de interpretação. Esclarece Seu Zé: “Se eu disser ‘meta sua grandeza!’ Enquanto eu digo ‘meta sua grandeza’, o sujeito diz: onde é que vai meter? mas, se eu contrariar a expectativa e disser ‘meta sua grandeza no banco da esquina’, o banco da esquina também é uma espécie de cloaca, mas não é aquela que se está esperando.



Meta sua grandeza no cu, é isso que está esperando. E se eu fizer uma brincadeira dessa vai ficar interessante porque: ‘meta sua grandeza no banco da esquina! Vai tomar no verbo, seu filho da letra! Meta sua usura na multinacional! Vai tomar na virgem, seu filho da cruz’ o resultado é um certo humor, a pessoa se surpreende. Então eu acho que isso pode ser interessante. Vou tentar cantar de um jeito que a pessoa ouça isso, que o mais importante seja ela ouvir. E aí vou tentar botar mais uma bobagem”. A criatividade, a irreverência e o humor corrosivo são marcas que fazem de Tom Zé, senão um artista singular, um transgressor das engrenagens fazendo girar as representações da música nacional, da cultura, provocando um curto-circuito nas convicções de todo o modismo de classe média, supostamente intelectualizada.

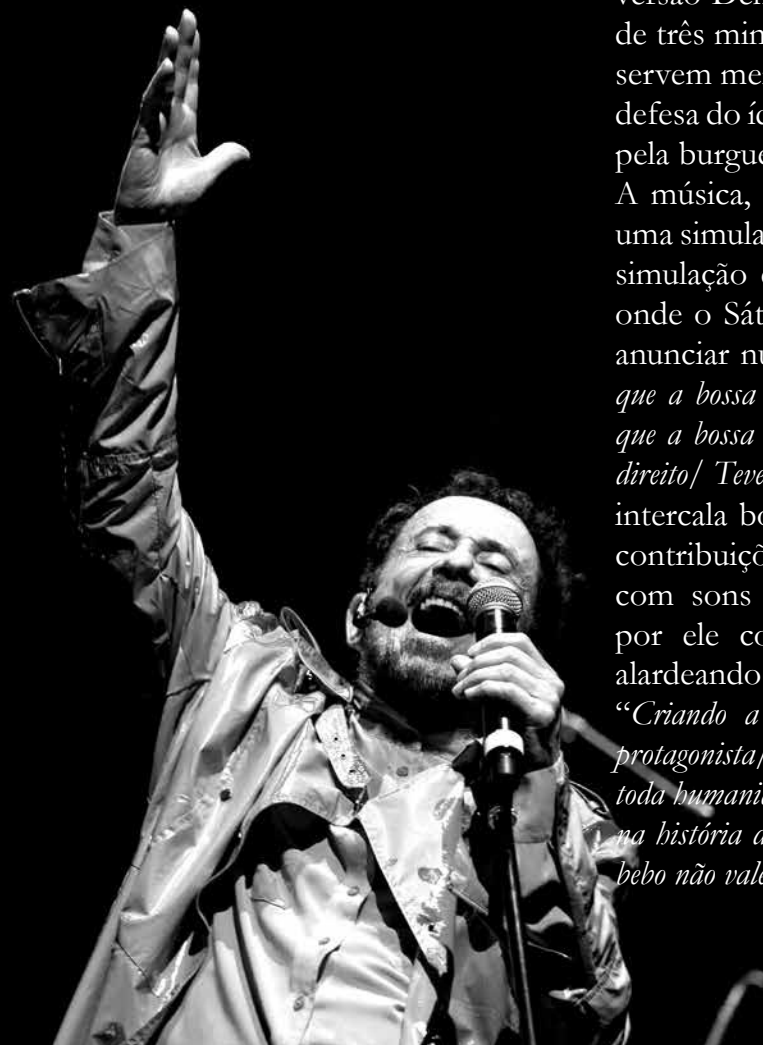
“*Com defeito de fabricação*” ou jogada de *marketing*, a versão brasileira do CD chegou às gôndolas dos supermercados, com promoção de dois bônus: “*curiosidade*”, parceria com Gilberto Assis e remix de Amon Tobin, e “*O olho do lago*”, de Cid Campos e remix de Sean Lennon, ambos lançados no álbum de remixes “*Postmodern Platos*” (1999), gravado na companhia de The High Lamas, Tortoise, Cibo Matto e Amon Tobin, ou seja, disco totalmente infectado pela coqueluche *tecnopop* da mais “profunda lama” norteamericana. Poderíamos dizer que a assimilação do (pós) moderno parece haver se consumado no imaginário do artista, ainda que ele, quotidianamente, tenha pelejado para manter viva na memória as nesgas medievais - herança quem sabe dos avós, os próprios ancestrais - fritando na chapa de aço sobre o fogo ardente do eterno presente, não do passado, portanto.

O dia em que a bossa nova

Nem bem havíamos nos recuperado dos impactantes efeitos sonoros de “*com defeito...*”, Tom Zé nos prega mais uma dessas peças criativas e emocionantes. Trata-se do lançamento (pela gravadora Trama) do cd “*Vaia de bêbado não vale*” ou “*Vaia de bebo não vale*”. Este teve como entusiasmo poético, o funesto episódio da vaia desferida pela aristocracia econômica ao aristocrata da genialidade musical: João Gilberto. O ocorrido se deu na pomposa (e desastrada) solenidade de inauguração da maior casa de show da América Latina, o Credicard Hall, situado na Paulicéia desvairada. Como testemunha ocular dos fatos ocorridos, Seu Zé, à moda de “um cronista”, não perdeu tempo e decidiu narrar/cantar, com jorros de criatividade e agudeza de espírito, o que viu e ouviu naquela noite desastrosa. “*Vaia de bebo não vale*” é uma resposta ao momento indolente que vive a sagrada MPB, mergulhada nessa enfadonha repetição de é o “tchan”, “subtchan”, “contratchan”, “auditchan” ou na pasmaceira desse negócio de “*só um tapinha não dói*” nas bundinhas sacolejando pra lá e prá cá. Soa como uma provocação aos pares ‘bem sucedidos’, sobretudo Caetano Veloso, que perecem/padecem cada vez mais de maior cansaço artístico e criativo. Disco-crônica, “*Vaia de bebo não vale*” ruma a vaia desferida contra João Gilberto e vomita música numa compilação/arrastão de frases disparadas por João Gilberto contra o público indomável:

pariu o Brasil !

“*Tem que fazer direito, tem que fazer Brasil (...) vaia de bêbado não vale (...) Sou argentino desde pequenininho*”. O Sático arrola o bafafá em três versões, mal disfarçando as diferenças (1- *Vaia de bêbado não vale*; 2- *Vaia de bêbado Não vale – Versão instrumental* e 3- *No dia em que a Bossa-Nova Pariu o Brasil – versão Demo de 1992*), contidas num *single* de três minutos e meio cada, onde as frases servem menos à tarefa documental e mais à defesa do ídolo da Bossa Nova, vilipendiado pela burguesia quatrocentona de São Paulo. A música, propriamente dita, começa com uma simulação de locução de rádio ou numa simulação de gravação moída pelo tempo, onde o Sático é o próprio locutor fazendo anunciar numa primeira edição: “*No dia em que a bossa nova inventou o Brasil/ No dia em que a bossa nova pariu o Brasil/ Tere que fazer direito/ Tere que fazer Brasil*”. Sob arranjo que intercala bossa nova, chorinho, samba e as contribuições das inusuais instrumentações, com sons justapostos aos vocais ásperos por ele colados à MPB, o Sático segue alardeando num quase passeio histórico “*Criando a bossa-nova em 58,/ O Brasil foi protagonista/ De coisa que jamais aconteceu/ Pra toda humanidade/ Seja na moderna história/ Seja na história da antiguidade/ Por isso vaia de bebo bebo não vale/ De bebo vaia não vale*”.





Trama apresenta: **Imprensa Cantada**

Diretora de Redação: Neusa S. Martins Editor Chefe: Tom Zé Martins Um Jornal a serviço da Música 21 de outubro de 1999 Ano 1 Nº 1

TOM ZÉ em "VAIA DE BÊBADO NÃO VALE"

"VAIA DE BÊBADO NÃO VALE"
(Tom Zé - Vicente Barreto)

Primeira Edição

No dia em que a bossa-nova
inventou o Brasil,
No dia em que a bossa-nova pariu
o Brasil
Teve que fazer direito
Teve que fazer BrasilBis

Criando a bossa-nova em 58
O Brasil foi protagonista
De coisa que jamais aconteceu
Pra toda a humanidade
Seja na moderna História
Seja na História da Antigüidade.
Por isso, meu nego:
Vaia de bebo não vale.....
De bebo vaia não vale.....Bis

(refrão)

Segunda Edição

No dia em que a bossa-nova
inventou o Brasil,.....
.....
Quando aquele ano começou, nas
Águas de Março de 58,
O Brasil só exportava matéria prima
Essa tisanas.
Isto é o mais baixo grau da
capacidade humana
E o mundo dizia:
Que povinho retardado.....
Que povo mais atrasadoTris

Terceira Edição

No dia em que a bossa-nova
inventou o Brasil,.....
.....
A surpresa foi que no fim daquele
mesmo ano
Para toda a parte
O Brasil d'O Pato
Com a bossa nova, exportava arte,
O grau mais alto da capacidade
humana
E a Europa, assombrada:
Que povinho audacioso.....
Que povo civilizado.....Tris

Pato siguepato siguepato Pato
Pato siguepato siguepato Pato

Tratou com desacato o nosso amado Pato
Viva a vaia, seu Augusto,
Viva a vaia, seu José,
Viva a vaia, viva a vaia.
Viva a vaia com Diós, amor,
Porque me soy argentino
Gentino, gentino, gentino.

(Parceiro óbvio; não tenho cacife
para anunciá-lo, portanto corro o
risco até de um processo.)

BOSSA-NOVA x TROPICALIA

Por que é que o Tropicalismo está
com essa bola toda?

Não chega a ser sequer um movimento,
um movimento estético estruturalmente
radical como a Bossa-Nova. Esta, sim,
criou realmente um gênero.

A Bossa-Nova construiu uma melodia
característica; estruturou seqüências
de acordes; instituiu combinação de
dissonâncias numa sintaxe própria;
revolveu o samba em suas entranhas;
destruiu e refez a forma erigida por
Joel e seus pares.

O Tropicalismo nem constituiu um
gênero próprio. Abriu as portas para
outras assimilações. Muito bem.
Renovou o texto das canções.
Estabeleceu arsenal comparável ao de
Satie, ou seja, utilizou a composição
de peças para exercer a atividade
crítica. Atividade que foi uma de suas
contribuições mais importantes. Tudo
muito bem, tudo muito bom. E os braços
que o Tropicalismo estendeu ao, ou as
colaborações que recebeu do cinema de
Glauber, das artes plásticas de
Oiticica, do teatro de Zé Celso, dos
escritos de Agripino de Paula,
sacudiram o Brasil, então de cabeça

vergada sob o AI 5, naquela fase de
opressão e terror. Sua aparente
alienação e indiferença política podem
ser repensados: veja-se a eficácia
com que, acelerando a circulação de
dados informacionais, levantou a
cabeça do País.

Mas a Bossa-Nova é mais embaixo
quero dizer, mais aprofundada.

Quem tem lato senso para prender a si
o nome de movimento artístico é a cuja.

É notável que este gênero, agora
já completados seus quarenta e muitos
anos de vida, impressione pouco, no
Brasil, estudantes e teóricos
musicais.

Perceptíveis em grandes massas
oceânicas e em furacões, a água e o
ar são quase invisíveis no cotidiano.
Pouco ou nada os percebemos, embora
sejam vitais, constituidores.

Essa invisibilidade da Bossa-Nova
insere-se numa tendência vigente, já
observada por alguns críticos.
Tendência que compactua com o
entorpecimento da sensibilidade, com
o encolhimento da arte como tal.
Botando-a no chinelo. Tábua rasa. Ou
tabula lunda.

Prosseguimos a crônica musical e na segunda edição, no arroubo do fogo interpretativo do virtuosismo poético dos versos, o Sátiro segue tecendo elogios à bossa, contando no dia que ela *“Pariu o Brasil... começou, nas águas de março de 58⁵,/ O Brasil só exportava matéria-prima/ Essa tisana/ Isto é o mais baixo grau da capacidade humana/ E o mundo dizia/ Que povinho retardado/ Que povo mais atrasado”*. Vale dizer que até aquele momento onde explodiram os acordes dissonantes da Bossa Nova, o Brasil ainda era um país economicamente agrário, rural, e o café era o nosso maior produto de exportação. Os encômios não cessam e na terceira edição de sua reportagem-música, Tom Zé apregoa que no dia em que ela (a bossa nova) *“Inventou o Brasil,... a surpresa foi que no fim daquele mesmo ano/ Para toda parte/ O Brasil do pato⁶/ Com a bossa nova, exportava arte/ O grau mais alto da capacidade humana/ E a Europa, assombrada”*: *“Que povinho audacioso/ Que povo civilizado/ Pato ziquepato ziquepato pato/ Pato ziquepato ziquepato pato”*. No final da cantiga, Tom Zé deixa registrado que o pato fora tratado com desacato: *“tratou com desacato nosso amado pato”*. Sarcástico como de hábito, contrariamente a Caetano Veloso que fez um inflamado discurso contra a vaia recebida com muito humor por João Gilberto, o Sátiro proclama/promove um festival aliterativo dando vivas às vaias (*“Viva vaia, seu Augusto⁷/ Viva vaia, seu João/ Viva a vaia, viva a vaia/ Viva a vaia com diós, amor/ Porque soy argentino/ Gentino, gentino, gentino”*).

5 Alusão à canção “Águas de março”, composta em 1972, por Tom Jobim e, que fez sucesso na voz de Elis Regina.

6 Referência à música “o pato”, de Jaime Silva e Neuza Teixeira. A canção é um samba da década de 40, porém só alcança fama em meados dos anos 60, quando João Gilberto gravou, sob arranjo de Tom Jobim.

7 Seu Augusto trata-se do poeta paulista Augusto de Campos, um dos mentores/fundadores do movimento concretista, eclodiu oficialmente nos idos de 1956 e se expressa tanto nas artes plásticas com Hélio Oiticica, Lígia Clark e Lígia Pape, como na literatura com o citado poeta, mais Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Dentre os vários poemas concretos de Augusto de Campos, destaca-se “Viva Vaia”, também nome de uma coletânea do poeta, com criações abrangendo os períodos de 1949 a 1976. É importante frisar que na década de 60, os poetas concretistas deram grande apoio crítico ao tropicalismo.

Seja como for, o mais inusitado de *“Vaia de bebado não vale”*, advém do fato de Tom Zé nunca ter portado aparato genético e sonoro para estar ao lado dos aristocratas da música brasileira, nunca ter se apresentado como um bossanovista, desde antes da explosão do tropicalismo, agora, surpreendentemente, à beira do fim dos tempos, em atitude retroativa, passadista, venha ardorosamente lançar um manifesto pró-bossa nova, pró-João Gilberto.

O encarte do disco expõe uma espécie de manifesto antitropicalista, ou quiçá uma nova tentativa do artista de se reinserir nas “tradições” da canção brasileira. Desvenda-se aí outra possibilidade de interpretação, talvez justificando o motivo de tão fervorosa e idílica reivindicação, pode ser até o desejo de ser ele – e não Caetano Veloso – a desfrutar do prazer de cantar ao lado do papa da bossa-nova, defronte a tão pomposa plateia, em cima de tão garboso (e desastrado) palco. Será? No texto intitulado de *“Imprensa cantada”* (“bossa nova versus tropicalismo”), Tom Zé usa e abusa de elogios à bossa e rejeita o prestígio do tropicalismo, ainda hoje influente na cultura do país (“por que é que o tropicalismo está com essa bola toda?”). Questiona, resumidamente, o caráter estético do explosivo movimento, que ele próprio teria forjado ao lado de Caetano Veloso, Gilberto Gil e tantos outros anônimos, em tempos idos de 1968, dizendo como este “não chega a ser sequer um movimento, um movimento estético estruturalmente radical como a bossa nova. Esta, sim, criou realmente um gênero”. Segue desfiando elogios à bossa nova, advogando como ela “construiu uma melodia característica: estruturou sequências de acordes, instituiu combinação de dissonâncias numa sintaxe própria, revolveu o samba nas entranhas, destruiu e refez a forma erigida por Noel⁸ e seus pares”.

8 Referência ao sambista carioca Noel Rosa (1910 – 1937), compositor dos sambas antológicos *“com que roupa?”*, *“três apitos”* e *“conversa de botequim”*, entre tantos outros.



NO DIA EM QUE A BOSSA-NOVA PARIU O BRASIL

(título na demo de 1992)

A seguir, texto de canção enviada para a Luaka Bop em 1992, como parte da demo do disco "As Ancestras da Tradição" (The hips of tradition). Na escolha final das 17 músicas que compuseram o disco, a então intitulada "No dia em que a Bossa-Nova pariu o Brasil", cuja letra se lê abaixo, não ficou entre as selecionadas.

Por quê? Eu e David Byrne concordamos: era um tema por demais restrito ao interesse do Brasil.

Também, porque preferimos as outras canções. Uma curiosidade: os versos finais daquela eram:

... Tratou com desacato
O nosso tão amado Pato.

No dia em que a Bossa-Nova pariu o Brasil
o nosso céu de anil não ficou mais anil,
nem mesmo o presidente encontrou motivo
pra um ponto facultativo.

Parada não saiu
na rua nem se viu
passeata de Deus-com-o-Brasil-pra-Frente.

No dia em que a Bossa-Nova pariu o Brasil
a Cinderela acordou a Bela Adormecida
que, mesmo quase rida, ficou puta da vida,
e tão aborrecida
que fez um espalhato
e tratou com desacato
o nosso tão amado Pato

EDIÇÃO DE 1º DE JANEIRO DE 1959

EDITORIAL

(Primeira tentativa)

A Bossa-Nova bateu em mim num dia cinzento de agosto do ano passado. Eu estava no CPC da Bahia, um barracão que ficava nos fundos e no corpo da casa da Escola de Direito.

(CPCs: Centros Populares de Cultura que agregavam as esquerdas estudantis.)

Bem, eu estava lá no CPC, o rádio de pilha ligado na ZYDS, Rádio Excelsior da Bahia. De repente tocou um samba, uma música estranha, absurda e bela. Um abismo. Uma sensação de que o universo parava para uma fotografia. E o rádio cantava:

"a realidade é que sem ela
não há paz, não há beleza
é só tristeza"

e alguns diminutivos rutilantes. Frio na espinha. Faltou-me terra aos pés, como disse meu avô Pompílio ao ver tia Luísa com o namorado na Avenida Sete. Faltou-me gravidade ao peso. E lá ia aquele cantor-ventríloquo -- nome dado a João Gilberto nas reuniões dos produtores da Odeon em 56, sempre que João Araújo, pai de Caetano, levava alguma rita do então desconhecido.

"Diz-lhe numa prece
que ela regresse"

que me regresse o pulso que latejava na fronte e se confundia com o ritmo da levada do violão. Eu tinha tétano

e rubéola. Perdi a consciência e "sem ela não pode ser". Sem ela não pode ser.

Rasgue e jogue fora. Vou tentar outro.

(Segunda Tentativa)

A Bossa-Nova, para nós, do público, nasceu num dia cinzento de agosto do ano passado, 1958. Nesses quatro meses o gênero apodado de "música de apartamento" ou de "canções da turma do barquinho, do sorriso e da flor", a dita BN, como sedutor pacífico, fez o que nenhum grande conquistador conseguiu. Já acumulou mais terras e países do que Alexandre Magno, Dario ou Napoleão, instalou-se em extensões territoriais maiores do que o Império Romano em seu apogeu.

Rasgue e jogue fora.

(Terceira Tentativa)

A Bossa-Nova nasceu num dia... etc..
É a primeira vez que um país do mundo subdesenvolvido inaugura um arquétipo artístico em sua própria língua e com suas tradições; no caso, o enraizado samba. Espantoso, ainda, é que há quatro meses as muralhas do jazz, civilizado, superior e invencível, apoiado pelo poder de uma grande indústria... há quatro meses o jazz vem abrindo os flancos para receber a influência de um ígri e feminino gênero musical da América do

Sul (talvez Buenos Aires). Trata-se de um tipo de música ainda segregado no próprio Brasil neste janeiro de 59. Muitos mestres e professores costumam chamá-lo de: "música sem ritmo, muitas vezes fora do compasso, cantada sem afinação correta, de letras infantis, sem beleza poética. A própria teoria musical nos livros e escolas condena esse gênero sincopado e indefinido, porque uma peça que não termina na cabeça do compasso, no tempo forte, tem terminação feminina."

O que prova, nos juízos doutos, que a Bossa-Nova é inqualificável, uma vez que pode ser confundida com ou simbolizada pela leveza feminina, ou seja, pela mulher, esse navio negro do século 20.

"A um rapaz de família não fica bem cantar esse inhen-inhen-inhen que põe em dúvida sua masculinidade..."

Já chega.

LEITURAS:

"CHEGA DE SAUDADE: a história e as histórias da Bossa Nova"
autor: Ruy Castro
Ed. Cia das Letras

"A CANÇÃO NO TEMPO - VOL. 2 1958/1985"
autores: Jairo Severiano e
Zusa Homem de Mello
Ed. 34

"O BALANÇO DA BOSSA"
autor: Augusto de Campos
Ed. Perspectiva

Impiedosamente, volta a disparar a metralhadora crítica contra o tropicalismo, anunciando como este nem mesmo chegou a constituir um “gênero próprio”, não teve um papel tão nobre como a dita cuja (a bossa...) porque se utilizou da assimilação de produtos já existentes para só, então, exercer uma atividade crítica: “o tropicalismo nem constituiu um gênero próprio, abriu as portas para outras assimilações. Muito bem. Renovou o texto das canções. Estabeleceu arsenal comparável ao de Satie⁹, ou seja, utilizou a composição de peças para exercer a atividade crítica (...) as colaborações que recebeu do cinema de Glauber, das artes plásticas de Oiticica, do teatro de Zé Celso, dos escritos de Agripino de Paula, sacudiram o Brasil, então de cabeça vergada sob o AI-5... sua aparente alienação e indiferença política podem ser repensadas...”. É o desejo incutido do Sático de repensar todo o cancionário da MPB.

Tom Zé dá o tapa e esconde a mão, e segue alardeando como a Bossa Nova é mais “aprofundada”, por isso ela constitui ou constituiu-se enquanto movimento artístico/musical: “Quem tem lato senso para prender a si o nome de movimento artístico é a cuja”. O manifesto encerra-se num tom cáustico, onde Tom Zé define a partir do tão desastroso episódio, como no cenário cultural do Brasil da pós-modernidade, pós-banalização, pós-pasmaceira, pós-tropicália, (quanto pós!) vivemos uma espécie de “entorpecimento da sensibilidade”. De Bossa Nova “pouco ou nada percebemos” e não vamos mais perceber, pois “de lembranças ninguém mais se lembrará”.

⁹ Referência ao compositor francês Erik Satie (1866- 1925), que em suas peças eruditas frequentemente expressava um sarcástico humor.



amadores ou profissionais. O disco convida, instiga, incita-nos a participar, a somar, a interferir, a interagir, a fazer parte da criação e a produzir, através de um “cd auxiliar” batizado de “cartilha de parceiros”, onde “cada célula ou entrecho é apresentado separadamente”, proporcionando aos ouvintes inúmeras possibilidades de (re) elaborações e (re) montagens, tanto das letras quanto dos arranjos. *“Jogos de Armar”* é uma obra que transpõe as rígidas fronteiras que separam consumidores e produtores, na medida onde se mostra aberto a diversas interferências e infinitas possibilidades de (re) montagens sonoras. Ao público é oferecida a oportunidade de reinventar, reorganizar por intermédio do sofisticado aparato tecnológico, seja ele digital ou analógico, a recriação de várias outras versões para as cantigas apresentadas e através dos cacos de arranjos que “foram abandonados”, a partir de “trechos de letra não usados nas canções”, reaproveitá-las para montar seu próprio som, seus próprios jogos de armar. E o convite proposto por Seu Zé é: “faça você mesmo”.



Em “*Jogos de armar - faça você mesmo*”, Tom Zé tira do nicho os instrumentos experimentais - construídos com sucatas de eletrodomésticos, ferramentas e outros cacos daquela fase de ostracismo – vaidosamente intitulados de “instromzémentos”: “enceroscópios”, “orquestra de hertz, ou “hertzé”, “buzinório”, “canetas de lazzari” e “serroteria”. Com o semblante futurista, aos olhos e ouvidos do público, “os instromzémentos” se revelam todos sonoros e bonitos, no entanto, estrambóticos. Os “enceroscópios”, por exemplo, são instrumentos construídos com eletrodomésticos: aspiradores de pó, liquidificadores e enceradeiras, deixam a vida doméstica e invadem os estúdios, os palcos e por meio de microfones de contatos obtém-se a vibração do metal e não mais os originais ruídos dos motores; “orquestra de hertz, ou ‘hertzé’”, criado em 1978, é um tipo de sampler, melhor, pré-sampler batizado de “hertzé”. De acordo com SeuZé, “é um som e uma sintaxe: funciona sintaxicamente”; “buzinório”, exótica engenhoca construída a partir de canos de PVC, contém algumas buzinas acopladas nas extremidades, emanando vários sons. “Canetas de lazzari” e finalmente a “serrotaria”: madeiras, canos PVC e vários materiais, enquanto o serrote faz a vez de um arco de violino. Destaque da primazia não só dessa ideia em particular, mas também da simplicidade, da inventividade, da originalidade e da abundância das ideias por completo. A música

de Tom Zé é cadinho no fogo da pasmeira, lugar de criação, experimentação, emoção, de refazer o velho emprestando-lhe fisionomia de revolução estética, cara de diferente, estranho, estrambólico, apenas para não dizer exótico, palavra marcada pela força colonizadora do olhar antropológico.



Mirando o conjunto da obra, saltando fora das ideias dos “instromzémentos”, despencamos no terreiro estritamente compositivo. Se valendo dos procedimentos esboçados nos discos anteriores, Tom Zé aplica o método de justaposição dos “elementos degenerados”, embaraçando ainda mais o corriqueiro conceito de canções. Em “*Jogos de armar*”, as peças se revelam multifacetadas, cubistas. O Sático revela-se um sectário do ecletismo. Tenta introduzir um estilo diferente de dançar, oferecendo ao cancioneiro brasileiro um novo ritmo-dança, o “*Chamegá*”¹⁰ (a “*umbigada*”, o “*bate – bunda*”, o “*cabra – cega*”, “*o funga cangote*” e “*o tapa na bunda*”) também título da cantiga feita em parceria com Vicente Barreto, outro sem biografia no Brasil, chamada de arrastão de Jackson do Pandeiro e gorduchinha. O novo ritmo-dança consiste na aglutinação de vários ritmos de referência direta aos temas populares nordestinos, outrora tão propagados pelos mestres Luiz Gonzaga, o pouco lembrado Jackson do Pandeiro e o esquecido João do Vale.

A letra conserva certo grau de expressão de brasilidade, e o Sático, fazendo contraponto dos ritmos musicais, investe contra as amarras “do metonímico 4/4 rock-pop-box”. Segundo Seu Zé, nesta época andavam “querendo colocar o músico brasileiro na camisa-de-força”. Como se ele já não estivesse. A exposição apriorística dos versos denuncia as transformações dos ritmos e danças de outrora e as novas maneiras de chamegá: “*Xanduchinha, que vergonha/ Espezinham-na-fulô/ E chegou um chamego chamado pop/ Ah, puta que pariu,/ Bate funk bate folk/ Ah, puta que pariu,/ Bate estaca, bate rock/ Ah, puta que pariu,/ Gonzaga filho adotado/ Vê Olodum/ Renasceu mais avexado/ Vê Olodum*”.

10 Tom Zé contou no programa do Jô Soares: o ritmo foi inspirado na história de garoto dele. Segundo Seu Zé: “é a própria história minha, de garoto que um dia tem que passar pelo rito de iniciação, que é chamar uma moça pra dançar... Aí, encosta aquela moça feita, uma moça conformada, com todas suas reentrâncias e saliências e, ainda bota a mão no seu ombro, outra na cintura... Isso parece noite de núpcias... e você com aquele medo danado, vai endurecer, vai endurecer. Aí vai fazer uma pequena modificação, a rumba, depois veio o mambo outro passinho diferente, aí veio a imoralidade, a pornografia logo degenerada, aquele negócio do rock, dançar separado, coisa mais horrorosa, o rapaz na frente da moça, olhando pra cara da moça fazendo aqueles negócio horrível”.

A cantiga elenca ritmos de outrora e de agora (o xote pisa na fulô, o pop, o funk, music house, o rock, Luiz Gonzaga e o baião, até despencar no Axé com Olodum, ah, puta que pariu) para expressar a balbúrdia sonora onde chafurda a música brasileira. A assimilação, ainda que não satisfeita do pós-modernismo, faz-se notar pelo arroubo criativo e aliterativo de cacoépicas fragmentações vocabulares. “Chamegá”, com palavras irregulares e disforme, é diálogo direto com o niilismo concretista de “Vai”: “Com ê/ Seu jei de tê/ Graça no balan/ Miná meu tem/ Crian/ Passa na lembran/ Conté/ Que o no/ Me dé/ Era diferen/ Seu nom era embolá/ No falar da gen”.

Fazendo “Desafio”, Tom Zé revisita o gênero nordestino dos cegos do sertão, dos cantores de embolada e dos violeiros. A cantiga inicia com som de viola, e se junta com as intervenções de ruídos dos instrozêmentos. O “desafio” é entre o “doutor”, “O homem” e o “Refrão”. Num tom de sátira, Tom Zé faz simulação crítica da visão que a elite brasileira tem dos populares. O “Doutor” lança o desafio anunciando que irá apresentar a figura do homem popular, um “tipo de idiota e muquirana”, um tipo de “bicho que imita a raça humana”. O “Homem” responde e Tom Zé adverte: quando o pobre tem no repasto “O direito a escola e proteína”, o cérebro cresce e “começa a nascer pra todo lado/ Jesus Cristo e muito Fidel Castro”. Entra o “refrão” enumerando os lugares onde se concentra a pobreza; “Africará mingüê e favelará/ mérica de verme que deusará/ Iocuné Tatuapé Irará”. Vem o segundo bloco do desafio e o “doutor” volta a altercar como os pobres de hoje estão mais conscientes e querem tratar “do direito, da lei, ecologia”, no entanto alerta que é “na merda que eles vão parar/ Ou na peste, maleita, hidropisia”.

Responde o “Homem” e diz como o direito deveria servir ao “grande” e ao “pequeno” e, através da “virtude” se aproximaria da “lei”, mostrando ao “doutor solicitude” por requerer o que do direito “advém”. A cantiga foi subintitulada de *Arrastão de Jorge de Melo*. Tom Zé mostra, mais uma vez, como os temas nordestinos são recorrentes na sua trajetória musical. A metáfora pulveriza a macro e desierarquizadora visão de mundo pós-humanista, ao mesmo tempo onde reelabora e não deixa de traduzir uma tradição viva, a que ele se volta e atualiza, mesmo em meio ao fogo cruzado e ardente da simulação do “futuro na esquina/ E a clareza repentina/ De estar na solidão”. Existe a brecha? O Humanismo resiste?



Adentramos na “*Passagem do Som*”, parceria com Gilberto Assis - gênero chamegã-exaltação, arrastão de Ari Barroso e do compositor David Gorenchedler. A cantiga abre o disco e, logo de cara, o ouvinte é apanhado de surpresa por uma perturbadora e proposital microfonia. Num insight criativo, Tom Zé faz da passagem de som a simulação do teste de microfone: “*Alô! Tem som aqui neste microfone? Quanta microfonia! 1, 2, 3, som, experiência/ 1, 2, 3, som, experiência*”.

Passada a turbulência da experiência microfônica, os arranjos experimentais se revelam, como de hábito, por intermédio das estrambóticas instrumentações, numa miscelânea de sonoridades inabituais e vocalizações inusitadas, causando nos tímpanos do ouvinte a sensação de experimentar, desfrutar de “*um orgasmo lógico-cartesiano-sonoro*”, através de um excitante “*vocalise*” ecoando das vozes feminina do coro “*Alô alô som/ O cio do som/ O vinho do som/ Alô alô som/ A caixa de som om om/ A caixa de som om om/ Bota um pouco mais de agudo/ Aqui para o vocal/ O sal que tempera o vocal/ Coro: tão grave é mau/ Tão grave é mau/ Mais grave aqui no contrabaixo/ Que me desabotoa na boa/ E me racha por baixo/ Coro: e que me racha por baixo/ Que me racha por baixo/ Um toque na sua guitarra/ Me amarra e grita no meu peito/ Coro: não dá mais jeito/ Deste jeito/ Um toque no seu bandolim/ Que jasmim sobre mim/ Sobe em mim/ Coro: ai, ai ai, ai... Ai ai ai*”.

O último bloco da cantiga instala novamente a fragmentação vocabular “*É tão gostô/ Baté contrabá/ Guitá guitá guitá/ Coro: Ai! Jacksonjoãogonzaga/ Gonzá gonzá/ Ai, ai, gonzá gonzá/ Ai gonzá, ai gonzá/... ... Gonzá gonzá gonzá/ ó ó ó*”. A canção se encerra e fica sugerido ao ouvinte, ainda metaforicamente, tratar-se de uma relação sexual, orgia musical

da escala ocidental de sete notas ou sete graus, aparentemente descoladas da compreensão: “*Sem Si Ré Lá/ No Sol Fá/ Mi/ Por cima de Si/ Sem Dó*”.



O Sático segue armando as regras dos jogos, e na “*Peixe Viva (lê-quitingue)*”, parceria com Zé Miguel Wisnik (gênero: chameguinho-choro, arrastão de Edu Lobo), a imposição dionisiaca se dá por intermédio não da letra, mas sim, da simultaneidade do arranjo justaposto aos sons fascinantes de um recital de assobios, de modo que um replica as instigações do outro... Trata-se de outra beleza fina, nascida no cérebro sonoro do músico.

Outra forma de interceptação idiossincrática e sincrética do artista aparece na cantiga logo a seguir, incutida no bojo do gênero “*Maracapoeira*”, alusão de um baixo constituindo um Maracatu quase que “*Atômico*”, enquanto o cavaquinho segue maquinando o ritmo do velho berimbau de capoeira - forjado nas entrelinhas do revisionismo “*Non Sense*”, trocadilhesco de “*Jimi Renda-se*”, agora acompanhada de um apêndice apelidado de “*Moeda Falsa*”. O Sático, sem nunca perder o humor crítico e corrosivo, a malícia e o sarcasmo peculiares, segue ironizando a decrépita utopia alimentando a funesta ilusão de algum dia o Brasil chegar a ser um país rico: “*e logo o Brasil, que vai ser um país rico,/ Quando esse diabo desse petróleo acabar*”.

Em diálogo sequencial, o Sático adverte: no universo simulacral da economia especulativa “*o dólar é moeda falsa*”. Com os olhos turvados pela poeira pós-moderna dos anos 2000, a acidez da crítica parece anunciar a falência do “*Admirável Mundo Novo*” com destino a “*2001 uma odisseia no espaço*” perdido. Rodopiando no torvelinho do pós-tudo, o mundo despenca em queda livre, rumo ao infinito do buraco no espaço, e “*o americano já não segura as calças/ A Alemanha quase pedindo esmola/ A inglesa não usa mais calçola/ Na Itália não tem mais sutiã/ Suíça não lava a bunda de manhã*”. Diante deste universo caótico do pós-capitalismo selvagem, libidinosamente conclui o “*Tabaréu de Irará*”: “*Ô, cabrobó,/ Eles vão tomar no Fiofó*”. É preciso ressaltar, no entanto, que a naba tá solta e tem de todos os tamanhos e feitios. E haja fiofó!

Num arroubo criativo já apresentado anteriormente em “*com defeito*”, o Sático não se curva ao tempo nem se deixa contaminar pelo vírus irracionalista do mercado, e mantém aceso na memória os traços de uma identidade entranhada nas heranças tradicionais de alguém que “canta cultura, dança cultura, fala cultura”.

Mesmo trespassado pela gula diluidora da pós-modernidade, a tradição entra em constante processo de metamorfose e a cada lance adquire novas vestimentas nas mãos do Sático, mesmo fritando no ferro em brasa da eletrônica-mercadológica pós-industrial. Neste universo de repetições e poucos espaços para a criatividade, o Sático interfere nos dois gêneros musicais clássicos do nordeste: a sibilante e vibrante versão do xote “*Pisa na Fulô*” do maranhense João do Vale, onde o xote é transformado numa prosaica fanfarronice dionisíaca, numa clara demonstração de apego às heranças nordestinas: “*minha resistência em manter o Nordeste é talvez nunca ter feito renúncia ao Nordeste*”, afirma Seu Zé. Já no baião “*Asa Branca*” de Gonzagão e Humberto Teixeira, os bizzarros sons dos “*instromzêmentos*”, a transformam numa das mais marcantes e inusitadas de todas (e repare como são muuitas) as releituras feitas desse clássico do Sertão. Aqui se tem um contraponto entre baixo, guitarra e sanfona, degenerando o baião, ao mesmo tempo o triângulo e a zabumba o sustentam.

Os compósitos tomzeanos se intensificam nos “*Contos de Fraudas*”, e a incorporação dos “*instromzêmentos*” reforça e valoriza a poética do texto e as espécies de aliterações e paronomásias, numa agradável melopeia: “*Penso/ Que pena que seja pouco/ Só penso pensamento/ Que possa te procurar/ De cá, de lá/ Baile beijinho/ Beijo beijoca/ O b da brincadeira/ Brinquedo balbuciar, ciar/... My love lua da lenda/ Longe me leva lá/ No dia em que te conheci/ Eu ainda molhava a cama/ Molhava a cama-a-a-a*” - gênero: baião-acalanto, arrastão dos quebra-línguas nordestinos.

Ao “*Sonhar - sonho da criança-futuro-bandido da favela, na noite de natal*”, embalado pelos dionisíacos arranjos, acontece a ocorrência de outras sonoridades inabituais, bizzaros sons ecoando nos escapes dos “*instromzêmentos*”, justapostos ao frenético ritmo carnavalesco de samba-enredo, reforçando a construção poética do texto da cantiga. Logo no encarte descobrimos se tratar de dois textos (um texto do cantor e o outro texto contra o cantor). Para compreendê-los, é necessário ao ouvinte perceber como a letra estabelece um jogo dialético entre ilusão e desilusão, esperança e desesperança da “*Criança-futuro-bandido da Favela*”.

No “*texto do cantor*”, salta aos olhos a preocupação social, e o Sático anuncia/denuncia a dramaticidade de um trágico e caótico universo de miséria e descasos, onde estão atirados milhares de crianças nas favelas, alimentadas pelo desejo surreal em meios às balas perdidas de “*Sonhar o pão/ Toda manhã/ E ser aquele que mastiga/ Sonhar o gosto/ Do alimento/ Se misturando na saliva/ Aquele aroma/ Que a gente sente/ Pó de café na água quente/ Sonhar escola/ Senhor São Bento/ Sonhar o tal discernimento/... / Sonhar a porta/ Da esperança... Sonhar o mito/ Que em todo o rito/ O filho ao parricídio ata*”, enquanto a bala mata.



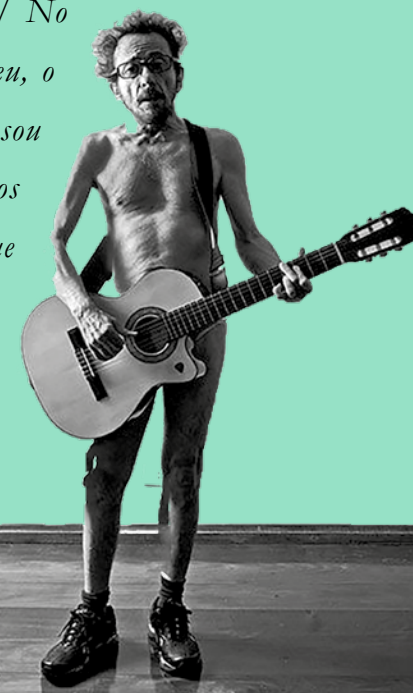
Diante do caos vigente, a desilusão se estabelece e chega a galope. No “*Texto contra o cantor*”, o sonho da criança de favela desmorona perante a crueza da dura realidade, vidas vividas na extrema situação de abandono e miséria, de onde nem o sonho “*Apanha*”... “*Porca dessa bronha/ Sacana/ Me engana/ Rabo mundana/ Na luta/ labuta/ ... Tão bruta/ Insulta/ Disputa/ ... Tão bruta/... A merda/ Quem herda/ Desfruta/ Sinala/ A sina/ Assa... Sa ... Sina... e infausto/ Me arrasto*”. A metáfora é assombrosa e neste acúmulo de tantas misérias, o que resta à criança é um “*futuro-bandido da favela, na noite de natal*”. A cantiga é subintitulada de “arrastão da ala esfarrapados de Joãozinho Trinta e do programa do maestro Walter Lourenção na rádio cultura FM.

A próxima é o “*Pib da pib (prostituir)*”, cantiga feita em parceria com Sérgio Molina e Alê Siqueira - gênero: bloco de turistas europeus para o cordão das meninas do nordeste, arrastão de Rossini - o Barbeiro de Sevilha. Cai no terreiro temático da prostituição infantil no Nordeste, onde o Sátiro, mordaz como de hábito, revela-se novamente um inquieto observador das desgraças sociais. A letra soa como uma espécie de reportagem-música, ou vice-versa, onde o Sátiro volta a denunciar as mazelas e tragédias nacionais. Música denúncia! A cantiga chama atenção para prostituição infantil existente no Nordeste, sob os olhos míopes dos governantes, divulgados até nas agências de turismo sexual, pois “*A prostituição infantil barata/ É a criança coitadinha do Nordeste/ Colaborando com o produto interno bruto/ E esse produto enterra bruto/ Que dor, que dor...*”. Estes são os versos ouvidos durante três minutos. No entanto, os versos não utilizados na cantiga, velados na cartilha para o parceiro, revelam-se ainda mais mordazes, disparando crítica corrosiva contra a ética canibalesca instalada em todas as instâncias brasileiras, principalmente tratando de políticas governamentais: “*O governo acha que se ela pega/ Uma aidisinha não é nada, nada/ Passa na vizinha, vai na rezadeira/ Pede à benzedeira chá de aroeira/ Que esse produto interno bruto/ Justifica tudo*”.

A mordacidade crítica de Tom Zé segue destilando veneno ao típico esboço capitalista e burguês brasileiro, quando vê “*A grana da Europa que bate na porta/ ... Pouco se importa se ela seja porca*”. Pois venha “*O Godo, o Visigodo, o Germano, o Bretão*”, não importa. Nos versos finais da cantiga rola o desenlace, das imagens de um libidinoso homem a comiserar-se com tamanha brutalidade, onde sugere para imaginar “*Um gringo daquele tamanho/ Em cima da criança pobre nordestina,/ Sufocada, magricela, seca, pequenina... / Ah, nossa senhora minha... Eita, globalbarbarização*”.

Outra pedra de toque de “*Jogos de Armar...*” encontra-se velada na cantiga “*Perisséia*”. Tom Zé reitera a parceria com Capinan, numa narrativa aparentemente histórica, subintitulada *samba-rap arrastão de Homero*:

“*Sabe com quem tá falando?/ Eu sou amigo do Rei.../ Que importa o nome que eu tenho/ Que importa aquilo que sou/ Se eu tenho um sonho impossível/ Pra mim o tempo parou/ Meu nom, meu nome é Peri/ Meu nom, meu nome é Zumbi/ Meu nom, meu nome é Galdino/ Meu nome é Brasil/ Um gigante-menino/ Um navio sem destino/ No ano dois mil/ (...) / E eu, o que sou?/ E eu, o que sei?/ Macunaíma, sou eu?/ Tiradentes, sou eu?/ Sou eu poeta/ Sou eu um pião?/ Quantos anos eu tenho/ Quantos anos terei?/ Eu que vivo sem, jamais saberei/ Ó meu pai, não me abandone/ Minha mãe, como é meu nome/ Este mundo tem lei?/ Este mundo tem rei?*”.



“Perisséia”, não linear e alegórica, conta a trajetória do Brasil e aponta para referência de esquecidos “heróis” e “anti-heróis”. A cantiga fala da aventura pessoal cantada em primeira pessoa. Mais uma vez o Sátiro, de novo, de novo e de novo, não está furtando a primeira pessoa para se autôn timer, mas para alterar sobre o fracasso que tem sido a não história do Brasil, ou talvez seja referência à própria trajetória. A letra cola versos e referências aparentemente descoladas da compreensão, resultando numa colcha de retalhos, *bricoleur* de um painel fragmentário, caótico e desierarquizador. É o Brasil alegorizado desfilando na vertiginosa passarela do tempo, do presente contínuo, cujas marcas dos novos tempos desvendam um país sem memória, de “heróis” e “anti-heróis” tragados pela fúria do esquecimento. Índios, negros, malandros, revolucionários, estadistas. “Peri”, “Zumbi”, “Galdino”, “Macunaíma”, “Tiradentes”, ilustres e iluminados seres deletados das nesgas memoriais da nossa história.

Isso não significa dizer que o passado não se faça presente para Tom Zé, tripulante desta nau “*sem destino/ no ano dois mil*”. O Sátiro brada: “*Se pudesse atrasaria/ Este relógio dois mil/ Pra rezar na primeira missa/ Pelo futuro do Brasil*”. Não há futuro, a cada velho segundo do ponteiro do relógio, girando numa velocidade estonteante, temos a sensação, como se grita “*quem nasceu vivo já morreu, e quem é morto nunca morreu*”. “*Se o sonho é impossível e o tempo parou*”, na “Perisséia”, o Sátiro parece querer advogar na própria causa, ao reunir no corpo da cantiga uma legião de anti-heróis atirados ao limbo: “Zumbi”, “Peri”, “Macunaíma” e tantos outros. Assim, o “gigante-menino” adormecido continuará “deitado eternamente em berço esplêndido”, já nasceu morto e o que

restou de toda essa carnificina foi apenas um cadáver putrefato exalando por toda parte um cheiro de sepulcro. Brasil, país de “Negras mulheres,



suspendendo às tetas/ Magras crianças, cujas bocas pretas rega o sangue das mães”. Brasil, país de um povo “que a bandeira empresta para cobrir tanta infâmia e covardia” / e a deixa transformar nessa festa/ Em manto impuro de bacante fria!.../ Meu deus! Meu deus! Mas que bandeira é esta? Que impudente na gávea tripudia?! Silêncio! Musa! Chora, chora tanto que o pavilhão se lave no seu pranto... (Castro Alves). Brasil, “Um navio sem destino/ No(s) ano(s) dois mil”.



Tom Zé
“logos de Armar” (Faça Você Mesmo)



No supermercado dilatado do universo de discos e do “*showbiz*”, essa miscelânea de assuntos vários e de exposições nos teatros (o encanto da música contemporânea) fecham as asas inventivas/criativas de Tom Zé, numa trajetória artística de seis décadas. Conforme declarou Hans Joachim Koellreutter, Seu Zé “desenvolve um estilo muito próprio, algo que funde, pode-se dizer, praticamente todas as características que surgiram ultimamente na música, como a superação de certos dualismos, como consonância e dissonância, belo e feio. É um artista que não tem medo, que vai adiante, que apresenta uma arte capaz de transformar as pessoas que a consomem”, de fato.

Irreverente, ousado, perspicaz, inquieto, Tom Zé está sempre na fronteira do inesperado e conta que faz música não para “ficar diferente”, mas, para “ficar igual”... Advoga que não quer “música superior” quer ir para a “rodoviária”..., pois para ele, “lá ninguém é superior”. Afirmo preferir “o voto da estação rodoviária, não do professor”. Sarcástico e com humor cortante, classifica tudo como “música do século

passado”. Por esses atributos, quando se fala em Tom Zé, não se trata automaticamente, de um “*bad boy*”, de um “*bom rapaz*”, de um marginal, de um maldito, mas, sim, de um sujeito

resignado a fazer aquilo que sabe e de aventurar-se nas possibilidades musicais ainda em desenvolvimento. Rótulos não lhe traduzem, não lhe conduzem, não lhe seduzem, apenas induzem a romper os fracos frascos e... imerso nas provocações ambíguas de todos os defeitos aqui oferecidos de bandeja pelo Sátiro, mastigo também a comiseração dos meus “*defeitos de fabricação*”, sempre inspirado na satírica resignação de Tom Zé. Rumino minha ignorância e analfabetismo com inveja e alegria, sempre mirando o cômico semblante do Sátiro e, pretensiosamente, tento em vão emulá-las com a gula da minha vaidade. Me engasgo e cuspo meus “defeitos”, no afã de concluir - se é que podemos pensar em conclusão, quando se trata desse artista - que é o retrato fidedigno da própria obra, é um ser empanturrado de irreverência, sátira, humor corrosivo, paródia, religiosidade - também dogmática -, forte, íntegro, lúdico, sarcástico. Assim, a música de Seu Zé “expressa o caráter e amplifica o gênio do dono da voz, criador popular”.

E fim de papo.



VAIA DE BEBO

não vale!





TOM ZÉ

Tropicália ou Panis et Circencis, disco coletivo*, CD/Philips, 1968.

Grande liquidação, Rozenblit, 1968.

Tom Zé, RGE, 1970.

Se o caso é chorar, Continental, 1972.

Todos os olhos, Continental, 1973.

Estudando o samba, Continental, 1975.

Correio da estação do Brás, Continental, 1978.

The best of Tom Zé – (O melhor de Tom Zé), Luaka Bop, 1991.

The hips of tradicion – (Nas ancas da tradição). W. B. R., 1992.

Fabrication defect – (com defeito de fabricação). Luaka Bop, 1998.

Vaia de bêbado não vale, Trama, 1999.

Jogos de armar – faça você mesmo, Trama, 2000.

GILBERTO GIL

Louvação, Philips, 1967.

Gilberto Gil, Philips, 1968.

*Tropicália ou Panis et Circencis**, Philips, 1968.

Gilberto Gil, Philips, 1969.

Gilberto Gil, Famous / Philips, 1971.

Expresso 2222, Philips, 1972.

Cidade de Salvador, Polygram/Philips, 1974.

Gilberto Gil ao vivo, Philips, 1974.

Refazenda, Phonogram/Philips, 1975.

Realce, Elektra/Philips, 1979.

Soy loco por ti, América, Warner/Wea, 1987.

Tropicália 2, com Caetano Veloso,

Polygram / Philips, 1993.

CAETANO VELOSO

Caetano Veloso, Philips, 1998.

Tropicália ou Panis et Circencis, disco coletivo, Philips, 1968.

Caetano Veloso, Philips, 1969.

Transa, Philips, 1972.

Araçá Azul, Phonogram/Philips, 1973.

Jóia, Phonogram/Philips, 1975.

Qualquer coisa, Phonogram/Philips, 1975.

Muito – dentro da estrela azulada, Phonogram/Philips, 1978.

Cinema transcendental, Polygram/Philips, 1979.

Outras palavras, Polygram/Philips, 1981.



Velô, Polygram/Philips, 1984.

Totalmente demais, Polygram/Philips, 1986.

Caetano Veloso, Nonesuch/Polygram/Philips, 1986.

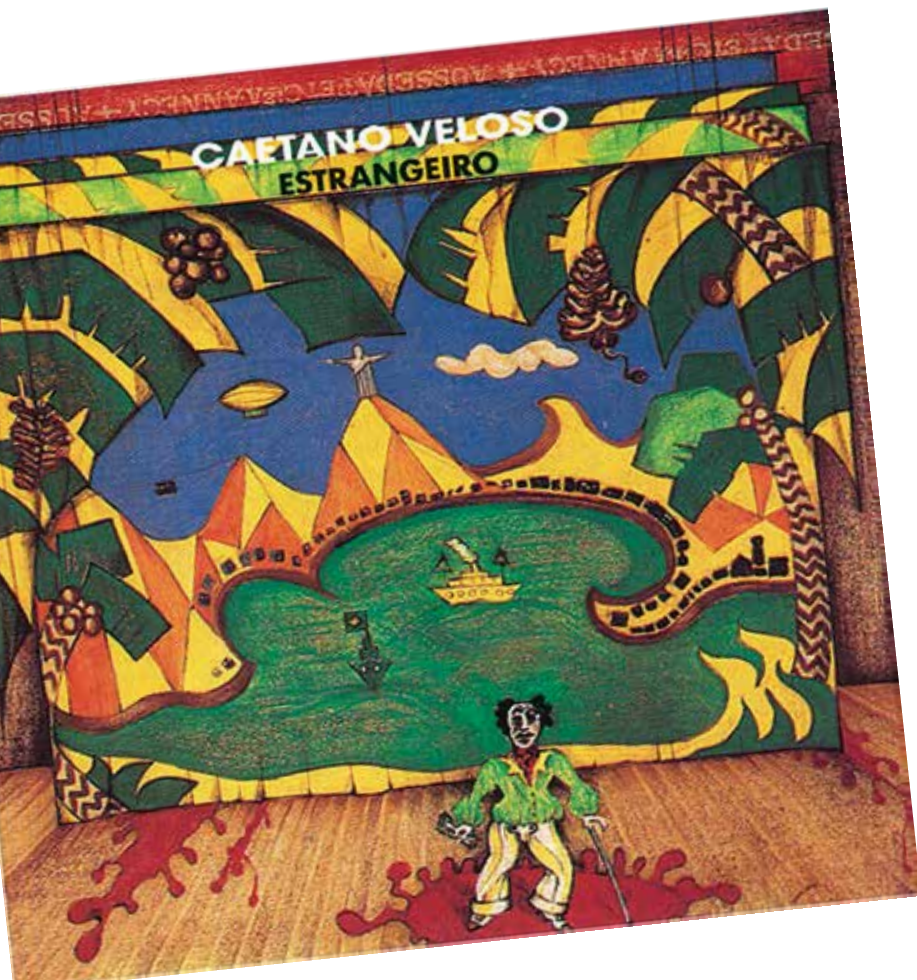
Caetano, Polygram/Philips, 1987.

Estrangeiro, Polygram/Philips, 1989.

Circuladô, Polygram/Philips, 1991.

Circuladô Vivo, Polygram/Philips, 1992.

Tropicália 2, com Gilberto Gil, Polygram/Philips, 1993.



Discografia Complementar

Os Mutantes, Mutantes, Philips, 1968.

Gal Costa, Gal Costa, Philips, 1969.

Mutantes, Mutantes, Polydor/Philips, 1969.

Legal, Gal Costa, Philips, 1970.

A divina comédia ou ando maio desligado, Mutantes,

Polydor/Philips, 1970.

Jardim elétrico, Mutantes, Polydor/Philips, 1971.

Fatal - Gal Costa a todo vapor, Gal Costa,

Phonogram/ Philips, 1971.

Jards Macalé, Jards Macalé, Phonogram/Philips, 1972.

Mutantes e seus cometas no país do baurets, Mutantes,

Polydor/Philips, 1972.

Ou não, Walter Franco, Continental, 1973.



Aprender a nadar, Jards Macalé, Phonogram/Philips, 1974.

Revolver, Walter Franco, Continental, 1975.

Contrastes, Jards Macalé, Sigla/Som Livre, 1977.

Zé Ramalho, Zé Ramalho, Epic/CDS, 1978.

A peleja do diabo com o dono do céu, Zé Ramalho, Epic/CDS, 1979.

A terceira lâmina, Zé Ramalho, Sony music, 1981.

Estação da luz, Alceu Valença, BMG/Ariola, 1996.

Gal Costa acústico, Gal Costa, BMG, 1997.

Noite, Lobão, Universal, 1998.

Um som, Arnaldo Antunes, BMG/Ariola, 1998.

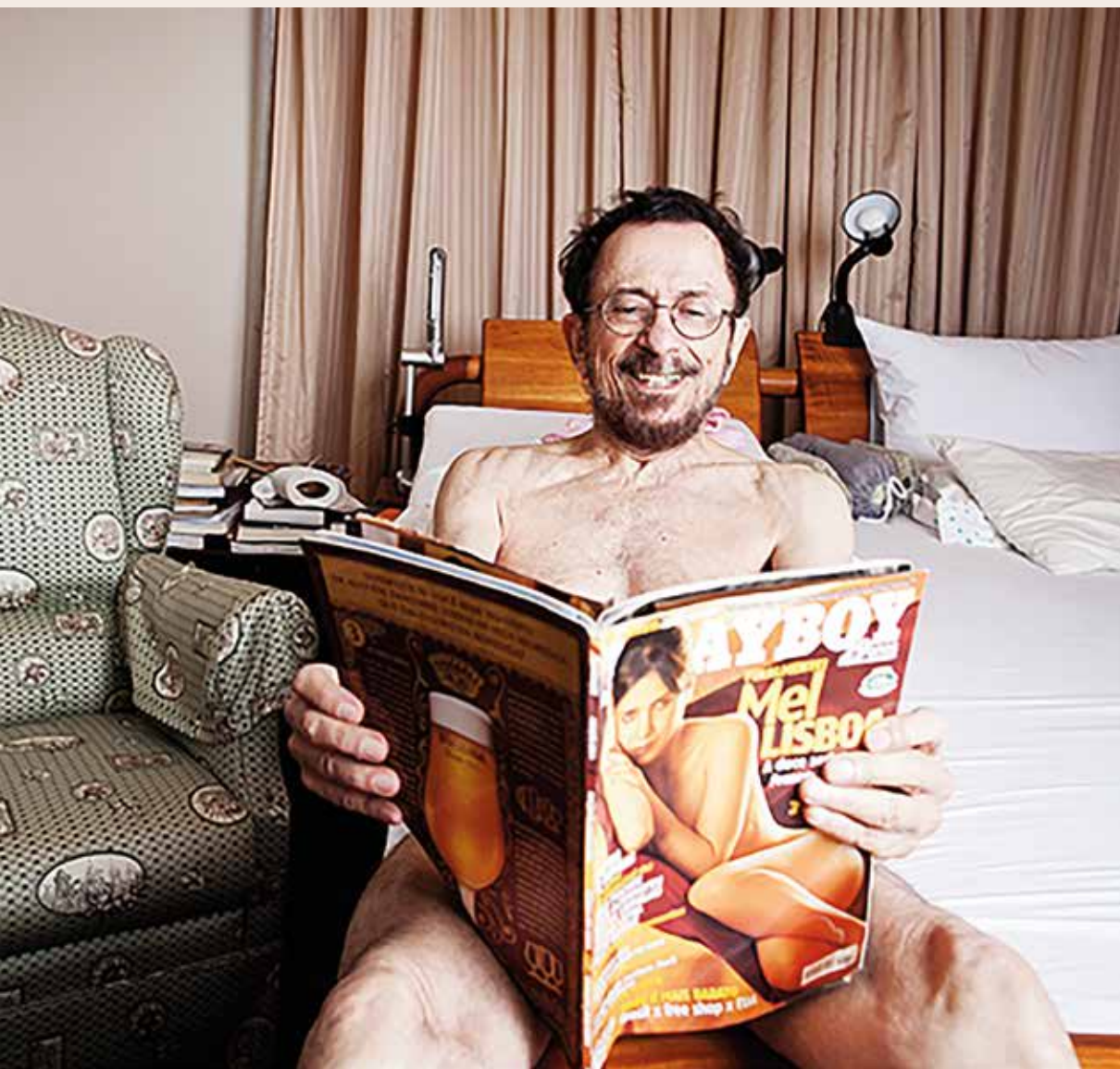
Jards Macalé, Jards Macalé, Atração, 1998.

Vô imbolá, Zeca Baleiro, Polygram/Mza, 1999.

A vida é doce, Lobão, Mid/u.p, 2000.



bibliografia



ALBUQUERQUE Jr, Durval Muniz. *O Engenho anti-moderno: a invenção do nordeste e outras artes*. Campinas: Unicamp, 1994.

ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. Obras completas de Oswald de Andrade – teatro. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

_____. *Pau-Brasil*. Obras completas de Oswald de Andrade. São Paulo, Globo/Secretaria do Estado da Cultura, 1990.

_____. *A Utopia antropofágica*. Obras completas de Oswald de Andrade. São Paulo, Globo/Secretaria do Estado da Cultura, 1990.

ARAÚJO, Paulo Cesar. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

BASUALDO, Carlos (Org). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BRAGA, Paula (org.) *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CALADO, Carlos. *Tropicália – a história de uma revolução musical*. São Paulo, Editora 34, 1997.

_____. *A divina comédia dos mutantes*. São Paulo, Editora 34, 1995.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CYNTRÃO, Silvia Helena (org.) *A forma da festa-tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. Brasília, Editora UnB, 2000.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo, Kairós, 1979.

FEATHERSTONE, Mike. *O desmonte da cultura – globalização, pós-modernismo e identidade*. São Paulo, Studio Nobel – SESC, 1997.

FICO, Carlos. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 1997.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem – cpc, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1980.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe – memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1996.

MAFFESOLI, Michel. *A parte do diabo: resumo da subversão pós-moderna*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MALTZ, Bina, TEIXEIRA, Jerônimo, FERREIRA, Sérgio. *Antropofagia e tropicalismo*. Porto Alegre, Ed. da Universidade/UFRGS, 1993.

MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *Primeiro ato – cadernos, depoimentos, entrevistas (1958 – 1974)*. Seleção, organização e notas: Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo, Editora 34, 1998.

NETO, Torquato. *Torquatália (Volumes I e II)*. Obra reunida da Torquato Neto/ organização de Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

OLIVEIRA, Bernardo. *Estudando o Samba*. Rio de Janeiro: Cabogó, 2014.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O Brasil contemporâneo*. Porto Alegre, Ed. da Universidade/UFRGS, 1994.

RENNÓ, Carlos (org.) *Gilberto Gil – todas as letras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

RISÉRIO, Antônio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1995.

SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo, Editorial Boitempo, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo, Editora 34, 1997.

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

VENTURA, Zuenir. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1998.



WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido – uma outra história das músicas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo, Brasiliense, 1993.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento – cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo, Brasiliense, 1993.

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

Jornais & Revistas

“A nova ordem de um ‘presbítero’ do movimento”. In. *O Estado de São Paulo*, caderno 2/cultura, 09-05-99. pp. 9.

“MPB é sinônimo de modernidade nos EUA”. In. *O Estado de São Paulo*, caderno 2/cultura, pp. 8, 09-05-99.

“MPB endeusada virou periferia no Brasil”. In. *O Estado de São Paulo*, caderno 2/cultura, 09-05-99. pp. 11.

“O artigo é festivo, não é sério”. In. *O Estado de São Paulo*, caderno 2/cultura, 09-05-99. pp. 8.

“Tropicália, agora!”. In. *O Estado de São Paulo*, caderno 2/cultura, 09-05-99. pp. 11,

“Vaia de bêbado é embate com Caetano”. In. *Folha de São Paulo*, ilustrada 4, 20-10-99. pp. 3

“O gênio de irará”. In. *Caros amigos*, n. 3, abril de 2001, pp. 37 – 46.

“Espeto no vespeiro”. In. *Caros amigos*, n. 3, abril de 2001, pp. 21 – 26.

Programas de tv vistos pela Internet

Programa do Jô. 2011, 2013, 2014

Roda Viva. 2008, 2013

Programa Ensaio. 2013

A máquina. 2012

O som de vinil, 2008

TV cultura. Nossa língua Portuguesa. 2003

Jogo de ideias – Itaú cultural, 2011





Filmes

Fabricando Tom Zé. Direção: Décio matos Jr. 2006

Uma Noite em 67. Direção: Renato Terra e Ricardo Calil, 2010

Tom Zé ou Quem irá colocar uma dinamite na cabeça do século? Direção: Carla Gallo, 2000

Pirulito da Ciência. Direção: Charles Gavin, 2009

Tropicália. Direção: Marcelo Machado, 2012.

copyright 2019 Helen Lopes

Projeto gráfico, capa e diagramação: Isis Rost

Se o prezado leitor encontrou erros durante a leitura, não recrimine o escritor ou a revisão de Flávio Reis e Isis Rost.

Chibanca! Viva o erro!

Link para download gratuito do e-book colorido:
<http://www.overmundo.com.br/banco/>

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

L864v Lopes, Helen

Vaia de Bebo não vale!./ Helen Lopes.
- São Luís: Passagens, 2019.

282 p.; il. 16 x 23 cm
ISBN 978-85-54022-02-0

1. Música Popular - Brasil. 2. Tropicália - Tom Zé

I. Título

CDU 82-4
CDD 869.4



