

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESTUDOS LITERÁRIOS**

Luiz Rogério de Paula Júnior

**“MEU NOME É BRASIL” – AS FIGURAS DO HOMEM CORDIAL
E DO BESTIALIZADO EM CANÇÕES DE TOM ZÉ**

Juiz de Fora

2016

Luiz Rogério de Paula Júnior

**“MEU NOME É BRASIL” – AS FIGURAS DO HOMEM CORDIAL
E DO BESTIALIZADO EM CANÇÕES DE TOM ZÉ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Graça Faria.

Juiz de Fora

2016

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. REFLEXÕES TEÓRICO-CONCEITUAIS.....	23
2. A IDENTIDADE NACIONAL NO CANCIONEIRO DE TOM ZÉ.....	40
2.1- FAMÍLIA E ESTADO.....	40
2.2- O HOMEM CORDIAL.....	55
2.3- A ARISTOCRACIA E A BURGUESIA E SEUS LUGARES NA ESTRUTURA DO PODER.....	67
3. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	84
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	86

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar algumas canções de Tom Zé a partir das quais se pretende mostrar de que forma o compositor brasileiro representa e interpreta a identidade nacional. Em função da amplitude e da complexidade desse tema, fez-se necessário um estudo prévio dos conceitos de nação e identidade, partindo das análises de Ernest Renan, Benedict Anderson, Homi K. Bhabha e Stuart Hall. No que tange à identidade brasileira, cujos estudos também são vastos e complexos, privilegiam-se neste trabalho as figuras do Homem Cordial e do Bestializado, fundamentadas por Sérgio Buarque de Holanda e José Murilo de Carvalho, respectivamente, além da obra do sociólogo Richard Sennett, que debate as relações entre as esferas pública e privada, fundamentais para a leitura crítica aqui desenvolvida. Por fim, busca-se mostrar como a leitura de Tom Zé acerca do Brasil e do brasileiro, presente em suas canções, dialoga com a teoria já existente sobre o assunto ao mesmo tempo em que a ultrapassa, revelando uma leitura própria do Brasil.

Palavras-chave: Tom Zé. Identidade. Nação. Brasil. Homem Cordial. Bestializado.

ABSTRACT

This paper's goal is to analyze some Tom Zé's songs from which it is intended to show in what way the Brazilian composer represents and interprets the national identity. Due to this theme's amplitude and complexity, it is necessary a previous study of nation and identity from the analysis of Ernest Renan, Benedict Anderson, Homi K. Bhabha e Stuart Hall. As for the Brazilian identity, whose studies are also vast and complex, the Cordial and Bestial Man's figures are privileged in this paper, they are grounded by Sérgio Buarque de Holanda e José Murilo de Carvalho, respectively, besides the sociologist Richard Sennett's work that debates the relations between public and private spheres, fundamental for the critical reading developed here. Lastly, it is searched to show how Tom Zé's reading about Brazil and Brazilians, present in his songs, dialogs with the existing theory about the subject at the same time that surpasses it, revealing an own reading of Brazil.

Keywords: Tom Zé. Identity. Nation. Brazil. Cordial Man. Bestial.

AGRADECIMENTOS

Minha avó foi professora, mas, depois de se casar, foi dona de casa, criando seus oito filhos. Meu avô, operário da CSN, sustentava toda a família. A ele, claro, sempre a cabeceira da mesa.

Minha avó foi costureira e dona de casa, criando seus seis filhos. Meu avô, trabalhador da roça, ajudava a sustentar a casa. A ela, a cabeceira da mesa.

Minha mãe, filha de um operário e de uma dona de casa, formou-se professora e exerceu a profissão até esse ano, quando enfim se aposentou.

Meu pai, por toda a minha infância e até eu entrar na faculdade, seguiu os caminhos do pai, também foi trabalhador da roça.

É a essas seis pessoas que eu dedico e agradeço por essa dissertação. Todos eles foram meus exemplos ao longo de toda a minha infância, quando, creio eu, nossa personalidade é moldada.

Foi com o exemplo deles, com o suor de seus trabalhos, com as mãos sujas de graxa, de terra, de giz, de sabão e machucadas pelas agulhas que eu fui me moldando e, se hoje cheguei até aqui, posso afirmar que sou resultado da educação e do carinho que todos eles me dispensaram desde que me entendo por gente.

Sou filho e neto da classe trabalhadora, que sustenta esse país. Sempre vi, desde cedo, que o trabalho exaure e nunca é remunerado da forma como deveria. Foi ouvindo suas conversas, suas discussões, seus embates, que me formei enquanto indivíduo. Todos eles sempre me instigaram ao estudo e foi com eles que aprendi que a sabedoria não vem necessariamente acompanhada de um diploma, mas vem da capacidade de se colocar no lugar do outro, de saber-se humano e, portanto, falho.

Aos meus avós e aos meus pais, por todo o esforço, toda a paciência, toda a dedicação e todo o exemplo que me deram ao longo da vida, dedico esse trabalho, feito hoje por mãos também sujas de giz, mas que carrega no vão da unha a graxa, a terra, o sabão, as linhas e as agulhas com que me moldaram como homem.

E também a Lula, operário nordestino, e a Dilma, guerrilheira sobrevivente à tortura que, nos últimos treze anos, olharam nos olhos de brasileiros como meus pais e avós e lutaram para que pessoas como eu pudessem hoje estar dentro da universidade alcançando o que historicamente nos era negado.

Muito obrigado.

Brasil...

Mastigado na gostosura quente do amendoim...

Falado numa língua corumim

(...)

Brasil amado não porque seja minha pátria,

Pátria é acaso de migrações e do pão-nosso onde Deus der...

Brasil que eu amo porque é o ritmo do meu braço aventureiro,

O gosto dos meus descansos,

O balanço das minhas cantigas amores e danças.

Brasil que eu sou porque é a minha expressão muito engraçada,

Porque é o meu sentimento pachorrento,

Porque é o meu jeito de ganhar dinheiro, de comer e de dormir.

(Mário de Andrade, O poeta come amendoim)

INTRODUÇÃO

A chamada Música Popular Brasileira tem como uma de suas marcas (principalmente a partir do Tropicalismo) a fusão de diversas influências externas. Assim como ocorreu com o processo de miscigenação étnica, nossa música e nossa cultura foram marcadas pela mistura das culturas indígena, europeia e africana que formaram nosso país.

Nesse sentido, a música de origem europeia foi a primeira a se firmar em nosso território, imposta pelos colonizadores. No entanto, a partir do contato dos gêneros europeus com os tambores e ritmos africanos, estes se alteraram, tornando-se um produto cultural distinto dos dois que lhes deram origem.

Segundo Pedro Bustamante Teixeira, em seu livro *Do samba à bossa nova: inventando um país*: “A grandeza da música popular brasileira é resultado da pujança da cultura africana que, pelos processos de hibridismo, se infiltra no ambiente colonial e semeia uma cultura nova, nem portuguesa, nem africana: brasileira.” (TEIXEIRA, 2015, p. 20). Para ilustrar sua afirmação, o estudioso recorre aos exemplos da Polca que, inserida em nosso território e absorvendo as influências internas, transforma-se no maxixe e da marchinha portuguesa que, por processos semelhantes, passa a ser chamada de Lundu (TEIXEIRA, 2015, p. 18).

No entanto, seria a partir da introdução do fonógrafo, no início do século XX, que a música popular brasileira romperia as barreiras do folclórico para se tornar uma música popular urbana, música de autor. Nesse momento, é o ritmo do samba que adquire uma popularização significativa, tornando-se um ritmo nacional, em oposição aos ritmos regionais que já existiam no Brasil.

No Rio de Janeiro, o samba era praticado nas casas das “tias baianas”, sendo a mais famosa a casa da Tia Ciata, e tinha como marca seu ritmo sincopado e seus refrãos construídos coletivamente para acompanhar as batucadas. Juntamente com as marchinhas de carnaval, o samba transforma-se no ritmo característico de nosso país. Segundo Teixeira:

“Na cidade do Rio de Janeiro, capital da República, a música popular, que antes se encerrava no âmbito do folclore, com a mediação tecnológica dos fonógrafos, subverte o seu papel de simples fornecedora de matérias-primas para o trabalho posterior dos compositores eruditos brasileiros, e se apresenta como um produto acabado e comercial que, por seus próprios méritos, firmar-se-á no mercado nacional.” (TEIXEIRA, 2015, p. 22)

A partir da década de 1930, com a popularização do rádio, o samba firmou-se no gosto popular em definitivo. Coincidentemente, nesse período, o comando de Vargas fez do rádio o seu maior elo entre o governo e o povo e, dessa forma, o Estado assumiu o samba como ritmo nacional, propugnando por sua afirmação. Luiz Tatit, em *O Século da Canção*, afirma que o governo de Getúlio Vargas, durante a década de 1930, buscou fazer do samba a marca da brasilidade:

“A instituição do samba como representante-mor da canção brasileira havia sido de fato uma ideia coletiva oportuna que encontrou ressonância em várias frentes culturais do país, contemplando até mesmo os objetivos políticos do período. (...) o samba funcionaria como marca de brasilidade – muito bem apreendida pelos ideólogos de Getúlio Vargas que ensaiaram uma ampla manipulação popular através de seus artistas.” (TATIT, 2004, p. 149)

Por isso, nessa época, o governo começou a organizar o carnaval das escolas de samba, a promover concursos de marchinhas etc., mas acabou também por reformular as imagens características desse ritmo:

“Com o incentivo de Vargas, ocorre uma mudança radical dos temas do samba. Com isso, passa a prevalecer o culto ao trabalho, à nação, ao povo brasileiro. A figura do malandro é eclipsada, em contrapartida, o Estado promoverá a figura do novo homem brasileiro: humilde, honesto, obediente e trabalhador.” (TEIXEIRA, 2015, p. 79/80)

A consequência da criação de um novo padrão para o samba representou a perda substancial de suas características originais. Uniu-se a isso a presença cada vez maior dos ritmos internacionais nas rádios brasileiras, como o jazz, o tango, o bolero e a rumba. Adaptando-se aos novos padrões, o samba modifica-se novamente, assumindo uma nova nomenclatura para um ritmo novo: o samba-canção.

“Com a estandardização do samba, domesticado pelo Estado e pela indústria fonográfica, as rádios nacionais são dominadas por ritmos estrangeiros (...). Nesse contexto, no entretanto dos carnavais formulava-se a canção brasileira de rádio, a versão nacional da canção internacional: o samba-canção.” (TEIXEIRA, 2015, p. 82)

Esse novo estilo musical viveu seu auge até o início da década de 1950, quando começou a dar sinais de esgotamento. Marcado por um ritmo mais lento e pelo acentuado destaque dado à voz de seus grandes intérpretes, que seguiam à risca as regras do bel canto, o samba-canção foi, gradativamente, distanciando-se do samba,

afastando-se de seu coloquialismo original e abrindo-se para letras cada vez mais literárias, no melhor estilo parnasiano (de versos longos e léxico seletivo) e romântico (sentimentalismo exacerbado, derramamento sentimental e melodramático) e afastando-se da alegria inicial para decair numa tristeza profunda, a “fossa”.

O esgotamento do samba-canção aparece relacionado ao contexto político da década de 1950. A eleição de Juscelino Kubitschek no Brasil e seu projeto desenvolvimentista trouxe ao país uma onda de otimismo que cobriu a tristeza causada pelo suicídio de Vargas, em 1954. Soma-se a isso o agravamento da Guerra Fria e a hegemonia política norteamericana na América Latina, que trazem o jazz e sua potência rítmica para o cotidiano das rádios brasileiras.

Diante disso, o ritmo lento e as canções com letras melancólicas do samba-canção vão perdendo seu sentido, tornando-se obsoletos ao gosto popular, principalmente o juvenil. Tem-se, portanto, um impasse: embora sofisticado, o samba-canção revelava-se antiquado frente às produções internacionais que aqui chegavam. Sendo assim:

“Para sair do impasse, os músicos brasileiros deveriam criar algo novo, que alargasse seus horizontes, pois, caso contrário, estariam constrictos, mais cedo ou mais tarde, a se renderem aos ritmos estrangeiros ou a zelar pelo folclore nacional.” (TEIXEIRA, 2015, p. 98/99)

É nesse contexto que surge a bossa nova. O marco inicial desse movimento é o lançamento do LP *Chega de Saudade*, de João Gilberto. Nesse disco, em que se reúnem os trabalhos de João Gilberto, Vinícius de Moraes e Tom Jobim, principalmente, são cunhadas as marcas do novo estilo musical.

A primeira característica das novas canções será a voz do cantor. Enquanto nos sambas-canção a voz do artista era o destaque das músicas, sempre presas ao rigor do bel canto; no novo ritmo musical, a voz do cantor passa a ser vista como mais um dos instrumentos envolvidos na música. A voz, o violão e a flauta, por exemplo, ganham o mesmo destaque.

A segunda é o destaque que o violão recupera na música brasileira. Ao longo do auge do samba-canção, o violão quase desaparecia em meio à orquestração e ao canto operístico de seus intérpretes. Na bossa nova, ao igualar-se em importância à voz do cantor, o violão reassume seu papel fundamental na música brasileira, principalmente no samba original das casas das tias baianas. Para Teixeira:

“Com o LP *Chega de Saudade*, uma nova era se inicia na música popular brasileira. O disco rompe radicalmente com a tradição do samba-canção. No ritmo, a volta do samba binário com uma percussão mais limpa; na contenção da orquestração, que quando ainda há é muito mais contida e contará principalmente com instrumentos de timbre suave como a flauta e o violão; na nova batida, que decantou o samba-samba; na voz, com uma nova dicção, no limite entre a fala e o canto.” (TEIXEIRA, 2015, p. 128)

A bossa nova, portanto, mostrou-se como um produto cultural que resgatou a tradição musical brasileira, dialogando com traços da música erudita e do jazz norteamericano de tal forma que chegou a tornar-se, inclusive, influência para esse ritmo. A bossa nova mostrou-se um ritmo brasileiro à altura do que havia de mais moderno e sofisticado no panorama internacional. Nas palavras de Tatit:

“A bossa nova de João Gilberto neutralizou as técnicas persuasivas do samba-canção, reduzindo o campo de inflexão vocal em proveito das formas temáticas, mais percussivas, de condução melódica. Neutralizou a potência de voz até então exibida pelos intérpretes, já que sua estética dispensava a intensidade e tudo que pudesse significar exorbitância das paixões. Neutralizou o efeito de batucada que, por trás da harmonia, configurava o gênero samba em boa parte das canções dos anos trinta e quarenta, eliminando a marcação do tempo forte na batida do violão. Desfez a relação direta entre o ritmo instrumental e a dança que caracterizava as rodas de samba. Dissolveu a influência do *cool jazz* nos acordes percussivos estritamente programados para o acompanhamento da canção, sem dar espaço à improvisação. E, acima de tudo, pela requintada elaboração sonora do resultado final, desmantelou a ideia dominante de que ‘música artística’ só existe no campo erudito. Mesmo com todas essas neutralizações, a canção apresentada pelo músico baiano manteve-se intata, tanto do ponto de vista técnico como perante o ouvinte, que não teve dificuldade alguma em reconhecer e prestigiar a versão totalmente despojada. Nesse sentido, a bossa nova de João Gilberto atingiu uma espécie de grau zero da sonoridade brasileira.” (TATIT, 2004, pp. 49/50)

Com o início da década de 1960, o clima solar do governo desenvolvimentista de JK, que aparecia como que refletido nas canções da bossa-nova, começa a desaparecer. Surgem, então, novas questões e embates envolvendo os conceitos de nacionalismo e de desenvolvimento. Com isso, o caráter cosmopolita adquirido pelas composições bossa-novistas cede terreno para canções de caráter regionalistas e também ligadas à cultura afro-brasileira.

Nesse momento, a União Nacional dos Estudantes ganha forças e a criação do Centro Popular de Cultura serve de berço dos novos artistas. Segundo Santuza Cambraia Naves:

“O CPC propôs uma arte engajada, ideologicamente comprometida. (...) Os primeiros anos da década de 60 são, pois, marcados pela busca de uma canção popular participante, em termos políticos e sociais, e ao mesmo tempo afinada com os postulados nacionalistas. Esse cenário cria a categoria de compositores ‘engajados’, que procuram misturar as informações técnicas da bossa nova com os sons populares considerados ‘tradicionais’ e de certa forma condizentes com os ideais de ‘autenticidade’ comuns às propostas nacionalistas.” (NAVES, 2001, p. 17/18)

Como se observa a partir dessa citação, não houve uma negação ou ruptura com as conquistas e as técnicas da bossa nova, mas a incorporação destas à temática de cunho regionalista e social, gerando uma música que refletisse e discutisse as questões políticas da época.

Nesse aspecto, as questões políticas e sociais seriam divulgadas através da MPB, que serviu de ponto de confluência de todos esses embates, principalmente a partir de 1964, com a deflagração do golpe militar que deu início à ditadura. O espetáculo *Opinião*, dirigido por Augusto Boal e representado no Teatro de Arena, ao unir Nara Leão – até então musa da bossa nova – a Zé Kéti (favelado, carioca e de origem urbana) e João do Vale (nordestino e de origem pobre e rural) representa perfeitamente o perfil da nova música que se esboçou no Brasil e que passou a ser chamada de “canção de protesto”.

“O investimento na ideia de MPB como o centro de confluência de questões políticas e culturais se revigora a partir de 1964, associado ao aprofundamento das discussões em curso e, naturalmente, aos impasses criados com o golpe militar. É justamente a partir dessa data que se cria, de fato, a categoria ‘canção de protesto’”. (NAVES, 2001, p. 22)

Os compositores desse período ganharam espaço na mídia para divulgar suas canções, principalmente a partir da criação dos Festivais da Canção, promovidos pelas TV Excelsior, Record e Globo no final da década de 1960. Nomes como Chico Buarque, Edu Lobo, Caetano Veloso, Geraldo Vandré e Milton Nascimento vão se tornando cada vez mais populares e suas canções, em consequência, também.

Com um governo cada vez mais autoritário, as canções adquirem, gradativamente, um aspecto participante maior e, diante da invasão da cultura estrangeira promovida pelos programas de massa, a vertente nacionalista da música brasileira vai se tornando mais radical, a ponto de haver, em setembro de 1967, uma passeata contra a guitarra elétrica em São Paulo.

Pode-se dizer que, nesse momento, a música brasileira sofre uma cisão: de um lado, a MPB resgatando nossa cultura regional na defesa de um nacionalismo que resistisse às investidas da música e da cultura internacionais e, de outro, o popular iê-iê-iê, versão abraçileirada do *rock'n-roll* aqui representado pela Jovem Guarda.

Nesse contexto, mais precisamente em 1967, durante o III Festival Internacional da Canção, promovido pela TV Record, Caetano Veloso e Gilberto Gil sobem ao palco e inauguram o que ficou conhecido como Tropicalismo. Caetano Veloso, com sua canção *Alegria, alegria*, que mesclava elementos da cultura popular, como a Coca-Cola, às questões políticas da época, como bombas e guerrilhas, acompanhado de uma banda de rock argentina, os *Beat Boys*, e inserindo o som da guitarra elétrica, divide a opinião da plateia, que passa das vaias iniciais aos aplausos no final; e Gilberto Gil, com o arranjo quase cinematográfico de Rogério Duprat para a canção *Domingo no Parque* e o acompanhamento d'*Os mutantes*, mostram um novo rumo para a canção brasileira:

“Os tropicalistas levam a intertextualidade (...) às últimas consequências, tomando-a como próprio fundamento de seu projeto estético. Constroem seus textos musicais a partir de citações as mais diversas, provenientes de repertórios que não se limitam ao universo da canção popular. Por vezes utilizam elementos do lixo cultural, outras lançam mão de informações ‘elevadas’, provenientes da poética erudita.” (NAVES, 2001, p. 29)

Na ideia de fundir o popular com erudito, o regional com o cosmopolita, a cultura de massas com a alta cultura, o tropicalismo mistura os conceitos que até então dividiam a música brasileira: seria possível criar, ao mesmo tempo, uma música que fosse nacional e jovem, que resgatasse nossa cultura regional ao mesmo tempo em que dialogasse com o que havia de mais moderno nas influências estrangeiras, resgatando, na prática, a teoria antropofágica de Oswald de Andrade:

“A atitude tropicalista, portanto, rompe com o conceito de forma fechada – não existe uma fórmula de canção tropicalista, tal como uma fórmula de canção bossa nova ou de samba-enredo – incluindo indiscriminadamente os elementos dessas diversas formas fechadas, por vezes numa mesma canção. Em particular, o movimento faz questão de desconstruir a oposição mais fetichizada de todas, no período em que surge: a que se fez entre, de um lado, o ‘nacional’ e ‘autêntico’ e, de outro, o ‘alienígena’ e ‘descaracterizador’”. (NAVES, 2001, p. 31)

Para Tatit, o Tropicalismo foi um “tratamento de choque” aplicado à MPB. Ao promover a mais ampla assimilação de gêneros e estilos da música nacional, esse

movimento dividiu as opiniões da época, presas à dicotomia alienado x engajado, propondo a valorização de todas as dicções musicais.

“Das atitudes consumistas (e ‘alienadas’) da jovem guarda ou da anarquia manipulada pelo programa de auditório do Chacrinha até a expressão *kitsch* de Vicente Celestino ou as novidades do rock internacional, passando pelo flerte explícito com o mercado cultural e com os símbolos da contemporaneidade (história em quadrinhos, Coca-Cola, astronauta, sexo etc.), o tropicalismo deu a entender que a canção brasileira é formada por todas as dicções – nacionais ou estrangeiras, vulgares ou elitizadas, do passado ou do momento – e não suportaria qualquer gesto de exclusão.” (TATIT, 2004, p.103)

O Tropicalismo, que surgia naquele festival de 1967, teria sua primeira obra concreta no ano seguinte, em 1968, com a publicação do álbum *Tropicália ou panis et circensis*. Nele, o grupo dos tropicalistas aparece formado já na capa: os poetas Torquato Neto e Capinam, os músicos de formação erudita Rogério Duprat e Júlio Medaglia, os de extração popular, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa e os Mutantes, o artista plástico Rogério Duarte e a musa da bossa nova, Nara Leão.

Vindo para São Paulo (o compositor é natural de Irará, cidade do interior da Bahia) a convite de Caetano Veloso para integrar o grupo, é nesse momento que o nome de Tom Zé é oficialmente publicado e aparece nos principais veículos de comunicação do Brasil.

A obra criada por Tom Zé é bastante vasta. Seu primeiro LP, *A Grande Liquidação*, é de 1968. A partir daí, são pelo menos 17 discos, culminando no mais recente, *Vira lata na via láctea*, de 2014. Sua obra sempre chamou a atenção pela originalidade da composição e pela *performance* do artista no palco, tanto do público que ouve seus discos e assiste a seus shows quanto de alguns estudiosos de música e literatura.

Em seu livro *Tropicalista lenta luta*, uma espécie de autobiografia, Tom Zé narra a primeira apresentação musical que fez publicamente: para uma namorada. Nesse episódio, o compositor percebe que não se enquadra nos padrões musicais da época:

“Simples: a namorada ali sentada. Eu, ao lado, com o violão. A tarde toda. E a voz emperrava, não saía.

Fazia mais uma tentativa, dava o acorde, pegava o tom, pensava e me concentrava na letra que ia começar e... a voz não saía. Blá blá blá, teorizava a timidez, blá blá blá recomeçava a esquentar – tomando vapor, tomando gás –, aquecendo o espírito que canta no homem, o páthos romântico, que era o conforme da moda, anunciava a canção pelo nome, puxava o ar e me certificava de que atingiria bem a primeira nota, abria a boca e... nada.

A namorada, calada. Sem saber o que dizer. Devia ser uma saia justa para ela também, vai ver que dizia baixinho, consigo mesma: "Se eu soubesse, não tinha pedido. Coitado, que aflição". Devia sentir-se mal. Pouco à vontade. Querendo estar longe dali. Silêncio. Não disse uma palavra..." (ZÉ, 2003)

Perante esse constrangimento, Tom Zé percebe-se um desassossegado diante da realidade: faltava-lhe o "páthos romântico" dos cantores de sua época para poder cantar. Essa "deficiência", como ele mesmo afirma, seria a saída para produzir uma arte que expressasse o seu novo "eu", criado a partir da diferença com o mundo circundante. Sendo assim, a música produzida por Tom Zé, ao longo de todo o período fértil do compositor, pode ser entendida como a criação de um recipiente capaz de representar as transformações pelas quais passou o indivíduo no decorrer de sua vivência.

Desde o início de sua carreira, portanto, Tom Zé mostrou-se diferente em relação a posturas tradicionais de música, canto, impostação e interpretação musical, por isso sua música foi sempre marcada pelo signo da originalidade. O primeiro conflito com a "moda" da época – de cantar enlevado por um "páthos romântico" – acaba sendo reforçado por outros, como o Tropicalismo – movimento que pode ser compreendido como uma forma de enfrentamento à música popular brasileira da época, como o samba-canção e a bossa nova; e, mais tarde, o experimentalismo musical de Tom Zé, inaugurado com o álbum *Todos os olhos* (1973) que também pode ser visto como uma forma diferente demais de se fazer música brasileira.

Voltando seu olhar para o trabalho de Tom Zé, Tatit explora a originalidade praticada pelo compositor:

"[seu gesto de criação] Decorria da exploração sistemática das imperfeições, seja no domínio musical (composição, arranjo), seja na expressão do canto, o que lhe conferia um ângulo privilegiado para avistar os acontecimentos socioculturais e produzir inversão de valores e decomposição de formas cristalizadas no universo artístico. Pode-se dizer que, ao contrário do procedimento habitual dos cancionistas de estetizar o cotidiano, Tom Zé cotidianizava a estética: inseria as imperfeições, as insuficiências, os defeitos. (...)

E, de quebra, Tom Zé personificava o Brasil – sem qualquer estereótipo de 'autenticidade' regional – seguindo acintosamente uma trilha própria, construída nos vãos desprezados pelas iniciativas internacionais." (TATIT, 2004, pp. 237/239)

A consequência desse trabalho marcado pela originalidade foi a elaboração de uma obra singular, tanto formalmente (como já indicado por Tatit) como no que diz respeito ao conteúdo, o que será detalhado nos próximos capítulos dessa dissertação.

Antes, porém, vale ressaltar os trabalhos elaborados por alguns estudiosos das áreas de Música e Literatura que abordam a obra desse artista.

Em função do vasto *corpus* acerca desse compositor encontrado em publicações, dissertações e teses, foram selecionados três textos que analisam a obra de Tom Zé de forma mais abrangente.

Em *A construção de descanção em Tom Zé*, Atila Maria Alves Lemos estuda o aspecto sonoro das canções; Gracco Silvio Braz Peixoto da Silva volta seu olhar para a performance do artista no palco, em *Tom Zé: o defeito como potência. A canção, o corpo, a mídia* e, por fim, Lílian Costa Magalhães, em *Tom Zé: intelectual analfabeto*, busca estudar o trabalho de composição do artista e sua relação com as culturas tidas como canônica e popular. O que se objetivou ao selecionar esses três trabalhos foi mostrar o artista em seus níveis de atuação: a canção (música), a performance no palco e a composição das letras.

Atila Maria Alves Lemos, em sua dissertação “A construção de descanção de Tom Zé”, destaca o caráter transgressor da obra desse artista no que se refere à linearidade sonora e ao modo comercial de se fazer canção. Para a estudiosa, a canção, tradicionalmente entendida, se dá por meio da união entre o canto e a melodia, que tem como consequência uma previsibilidade a partir da repetição de arranjos, melodias e harmonias. A descanção, em contrapartida, pode ser vista como um caminho de mistura de sons e culturas, sem se fixar a uma hierarquia de valores sonoros, construindo, dessa forma, a imprevisibilidade e gerando descobertas. Segundo Lemos, Tom Zé utiliza da descanção como forma de se posicionar nos campos estético, ideológico e político. Utilizando recursos como o grotesco e a carnavalização, o compositor trilha um caminho particular na história da música brasileira, até mesmo dentro dos parâmetros tropicalistas. Segundo a estudiosa:

“a canção de Tom Zé se constitui de extremos, parte de ações iconoclasta, desconstrutora, subversiva à ação construtiva, paradoxalmente, falando. Parte significativa de sua produção musical realiza-se através da desconstrução de gêneros musicais (bossa nova, samba, pagode, dentre outros), ação que cria outras versões de construção e uma re-construção genérica cancional de si e do outro. Questionando, dessa maneira e implicitamente, valores e convenções introduzidos e retroalimentados pela indústria fonográfica, referente a um código apriorístico da linguagem musical.” (LEMOS, 2006, p. 92)

Gracco Silvio Braz Peixoto da Silva estuda a performance de Tom Zé em sua dissertação *Tom Zé: o defeito como potência. A canção, o corpo, a mídia*. O estudioso

mostra em seu trabalho que a obra produzida por Tom Zé, assim como seu comportamento, tanto no palco como quando entrevistado, são marcados por uma singularidade que consiste em transformar o defeito em potência. Ciente de que era incapaz de compor, tocar ou cantar músicas nos moldes tradicionais do cancionário brasileiro à época de sua juventude – a saber a década de 1950 -, o artista se propõe a formular uma nova canção, que será marcada ao longo de sua trajetória pela experimentação. Silva ressalta a presença do coro, do ritmo “matuto” (nordestino) e dos neologismos como marcas particulares na música de Tom Zé. Essas características aparecem ligadas à presença constante das técnicas concretistas com as quais o compositor dialoga em muitas canções; à valorização da cultura oral e folclórica nordestina, dentro da qual os repentes e os desafios ganham destaque e ao diálogo com a cultura pop.

No palco, Tom Zé utiliza seu corpo para criar o riso em seus ouvintes/espectadores através de gestos, vestimentas e posturas que, associados ao baixo e ao grotesco, reforçam o caráter parodístico e irônico de suas canções, também reforçados pelos constantes improvisos que ligam o artista a seu público. Dessa forma, ele faz uso de uma performance que une gesto, corpo e voz para a construção do sentido.

Quanto à mídia, o estudioso destaca que ela é, na maioria das vezes, a matéria-prima das canções e da crítica social ácida, mas bem humorada, que permeia a produção desse artista. Para Silva, Tom Zé absorve os mecanismos midiáticos, processando-os conforme sua veia crítica e devolvendo-os em forma de canção. Assim, com sua singularidade, seu comportamento, sua opinião, seu saber e, claro, sua arte, torna-se assunto dessa mesma mídia.

Nas palavras do autor:

“Trata-se do prazer de brincar no *playground* da indústria cultural: a incorporação dos contrastes, dos repertórios díspares. Isto revela, também, seu empenho em pensar a cultura a contrapelo das tendências tão fragmentárias e reificantes da vida contemporânea. Tom Zé diverte-se ao mesmo tempo em que educa. Promovendo o diálogo entre o alto e baixo repertórios, ele acena para um outro lugar, uma utopia possível, como meios que são ao mesmo tempo deficiência e virtude.” (SILVA, 2005, p. 120/121)

Lílian Costa Magalhães, também em dissertação de mestrado intitulada *Tom Zé: intelectual analfabeto*, busca caracterizar o processo de composição desse artista. Magalhães destaca, como características de sua obra, a “plagiocombinação” ou “estética

do arrastão”, que se configura como uma forma de *antropofagia*, no sentido usado por Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropófago*, de 1928. Tom Zé, segundo a autora, apropria-se, canibaliza, reinventa e recicla todos os elementos que usa em suas canções, criando, dessa forma, uma produção híbrida, no sentido que Bhabha dá ao termo, uma vez que são marcadas por fortes elementos de oralidade, reaproveitamento de trechos de outras canções de autoria própria e uma relação de diálogo com outros textos e canções de outros autores e compositores. A segunda marca desse compositor seriam os instrumentos usados pelo artista e sua performance no palco. Partindo de objetos retirados do cotidiano, como buzinas, enceradeiras e bacias d’água, o artista cria uma nova sintaxe musical, a partir de seus chamados “instrozamentos”, da qual fazem parte o ruído, o desafinado e o feio, aliados também ao uso de instrumentos tradicionais, como o violão, o cavaquinho etc.

Por fim, na última parte de seu trabalho, Magalhães legitima Tom Zé como um “intelectual analfabeto”. Para isso, a autora faz um pequeno histórico do conceito de *intellectual* na cultura ocidental, encaixando seu objeto de estudo nessa categoria. O adjetivo “analfabeto” se configura à medida que o próprio compositor se define como um indivíduo à margem do pensamento aristotélico que, segundo ele, domina a cultura ocidental. Por valorizar a forma como o nordestino do interior enxerga o mundo – ainda na era pré-gutemberguiana, segundo o próprio artista, ou seja, antes do advento da imprensa - e inserir essa forma na maneira como compõe, por meio de instrumentos e do uso da linguagem, Tom Zé se torna um homem de espírito crítico e com um papel público na sociedade (portanto, um *intellectual*), mas com uma visão livre das amarras institucionais e que tem os olhos, os ouvidos e o corpo abertos à multiplicidade de vozes, culturas e pessoas que marcam a identidade nacional (por isso, *analfabeto*).

Percebe-se em todos esses estudos uma ênfase no trabalho formal do compositor, ligando-o aos princípios do Tropicalismo e mostrando aqueles aspectos que o distanciam ou aproximam-no do movimento, além daquilo que o configura como um artista original.

No entanto, ao me debruçar sobre a obra desse artista, tanto quanto ouvinte como estudante de Letras e Literatura, o que sempre me desassossejou foi a crítica presente em suas canções sobre a sociedade brasileira e o retrato que esse compositor pintou sobre o povo brasileiro nas suas mais diversas características. Depois da leitura de todos esses trabalhos apontados anteriormente, percebi que esse aspecto da obra de Tom Zé não tinha sido abordado com a mesma profundidade como os aspectos formais

o foram. Esse é o objetivo da dissertação: aprofundar um pouco mais a análise dos temas de algumas canções e discos de Tom Zé, identificando neles características da identidade brasileira que julgo relevantes para os estudos literários.

Após essa breve revisão histórico-estética da Música Popular Brasileira, desde sua configuração enquanto música de autor, rompendo com a barreira do folclórico, até a explosão do movimento tropicalista, quando Tom Zé entra na cena da música nacional, este trabalho pretende mostrar de que maneira alguns elementos formadores da identidade brasileira aparecem no cancionário desse artista, confirmando e ampliando conceitos elaborados por alguns dos principais historiadores e sociólogos brasileiros.

Em primeiro lugar, por estar debatendo questões relacionadas às ideias de identidade e nação, faz-se necessária uma discussão acerca destes temas. Para isso, recorre-se aqui aos estudos de Ernest Renan, *O que é uma nação?*; Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas*; Homi K. Bhabha, *O local da cultura* e Stuart Hall, *Identidade cultural na pós-modernidade*, dando ênfase principalmente às ideias de Bhabha, que compreende a nação como uma narrativa pautada na tensão entre o pedagógico e o performático, entre o governo e o povo, e mostrando de que forma essas ideias de Bhabha podem ou não ser aplicadas à identidade brasileira.

Em seguida, dirigimos nosso olhar para as questões que envolvem a identidade brasileira, centrando a leitura das canções de Tom Zé em duas figuras importantes para o debate aqui apresentado: o Homem Cordial, de Sérgio Buarque de Holanda, apresentado em *Raízes do Brasil*, e o Bestilizado, de José Murilo de Carvalho, apresentado em *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. Como essa discussão envolve as complexas relações entre as esferas pública e privada, foi fundamental incluir as ideias de Richard Sennett presentes em *O declínio do homem público*.

Como já informado anteriormente, a obra de Tom Zé é bastante vasta, compreendendo pelos menos 17 discos, lançados entre 1968 e 2014. Diante de um *corpus* extenso, que tematiza diversos aspectos da sociedade brasileira, e das limitações que são inerentes ao gênero dissertação, foi necessária a elaboração de um critério para a seleção dos textos analisados. Esse critério não se limitou a um disco ou discos específicos. O que fizemos aqui foi selecionar (cientes de que toda seleção pressupõe exclusão) aqueles textos em que fica mais evidente a visão do autor sobre a sociedade

brasileira. Dessa forma, esperamos que nossa seleção tenha contribuído para a discussão que apresentaremos aqui.

É evidente que a obra desse compositor é mais ampla do que aquilo que pudemos desenvolver nesse trabalho. Por essa razão, é fundamental deixar claro que esse texto não esgota as possibilidades de leitura das canções de Tom Zé, pelo contrário, o que se pretendeu aqui foi apenas iniciar esse debate. Em trabalhos futuros, esse tema poderá ser desenvolvido com mais profundidade e envolver outras canções que certamente também contribuem para o nosso propósito.

1. REFLEXÕES TEÓRICO-CONCEITUAIS

O objetivo dessa dissertação é, partindo de algumas canções de Tom Zé, discutir alguns aspectos da identidade brasileira, amparado basicamente em duas figuras: a do Homem Cordial e a do Bestializado. Para isso, entretanto, faz-se necessário, em primeiro lugar, uma discussão acerca dos conceitos de nação e de identidade no mundo contemporâneo.

Em função de esses dois conceitos serem de grande amplitude e envolverem uma gama de estudos e publicações, foi feita a seleção de um corpus teórico que se adequasse aos propósitos desse trabalho. Nesse sentido, priorizaram-se os trabalhos de Ernest Renan, *O que é uma nação?*; Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas*; Homi K. Bhabha, *O local da cultura* e Stuart Hall, *Identidade cultural na pós-modernidade*.

Ernest Renan, em conferência realizada na Sorbonne em 11 de março de 1882, a qual intitulou *O que é uma nação?*, apresenta a ideia de alguns teóricos políticos que defendem que uma nação é o resultado do “agrupamento de províncias efetuado por uma dinastia, por suas guerras, por seus tratados.” (RENAN, 1882, p. 8) No entanto, para o estudioso, esse princípio não se revela absoluto, uma vez que existem nações que se fundaram sem qualquer base dinástica, como o caso da Suíça e dos Estados Unidos, e casos em que uma dinastia pode deixar de existir sem que a nação fundada por ela tenha o mesmo destino.

Após rechaçar a ideia dos teóricos políticos, Renan questiona qual ou quais seriam os princípios que configurariam um aglomerado humano como uma nação. O primeiro princípio a ser debatido é o de raça. Para o historiador, afirmar que a raça é o que une e determina um tipo de aglomeração humana é válido apenas para as cidades e tribos antigas, que “não eram mais que uma extensão da família” (*Idem*, p.10). No entanto, desde o Império Romano, esse princípio não pode ser mais adotado, uma vez que esse vasto território aglomerou, sob seu domínio, as mais diversas raças. Sendo assim:

“A consideração etnográfica não contribuiu, então, para nada na constituição das nações modernas. A França é céltica, ibérica e germânica. A Alemanha é germânica, céltica e eslava. A Itália é o país onde a etnografia é a mais embaraçada. Gauleses, etruscos, pelasgos, gregos, sem falar de muitos outros elementos, aí se cruzam em uma indecifrável mistura (...).

A verdade é que não há raça pura e que fazer repousar a política sobre a análise etnográfica é fazê-la exprimir-se sobre uma quimera.” (*Idem*, p.11)

A mesma situação do princípio racial vale para o princípio linguístico: é possível conceber nações distintas, mas que falam a mesma língua (Estados Unidos e Inglaterra, Espanha e América espanhola, por exemplo) e uma mesma nação que guarda em seu interior populações que falam línguas distintas (Suíça).

Segundo Renan, nosso erro consiste em enxergarmos as línguas como signos da raça. Para ele:

“A língua convida a se reunir, mas não é imperativa. (...) Há no homem alguma coisa de superior à língua: é a vontade.
(...)
Não abandonamos este princípio fundamental que o homem é um ser racional e moral, antes de ser enclausurado em tal ou tal língua, antes de ser um membro de tal ou tal raça, um aderente de tal ou tal cultura. Antes da cultura francesa, da cultura alemã, da cultura italiana, há a cultura humana.” (*Idem*, pp. 14/15)

No que diz respeito à religião, Renan desenvolve o mesmo raciocínio anterior: o que inicialmente servia para unir determinados povos, com o passar do tempo, foi se individualizando e, portanto, não é mais válido para a consolidação de uma nação:

Na origem, a religião mantinha a própria existência do grupo social. O grupo social era uma extensão da família. A religião, os ritos, eram ritos de família.
(...)
Em nossos dias, a situação é perfeitamente clara. Não há massas crentes de uma maneira uniforme. Cada um crê e pratica, à sua maneira, como pode, como quer. Pode-se ser francês, inglês, alemão, sendo católico, protestante, israelita, aí não praticando nenhum culto. A religião tornou-se coisa individual; ela lembra a consciência de cada um. A divisão das nações em católicos, protestantes, não existe mais. (*Idem*, pp. 15/16)

Dentre todos esses aspectos, um serve para ajudar a construir a ideia de nação: a comunidade dos interesses. Mas ele apenas não basta. Para o historiador, a comunidade dos interesses faz os tratados de comércio, mas também “há na nacionalidade um lado sentimental” (*Idem*, p.17).

E nesse sentido, nem mesmo as fronteiras, baseadas na disposição dos rios e das montanhas, são garantias para a formação desse sentimento de nacionalidade:

“A terra fornece o substrato, o campo da luta e do trabalho; o homem fornece a alma. O homem está inteiro na formação desta coisa sagrada que chamamos de povo. Nada de material para isso basta. Uma nação é um princípio espiritual, resultante das complicações profundas da história, uma família

espiritual, não um grupo determinado pela configuração do solo.” (*Idem*, p. 18)

Para Renan, para que haja uma nação, é necessário que haja muito em comum entre os indivíduos que a formam e, além disso, que esses homens tenham esquecido muitas coisas (“Ora, a essência de uma nação é que todos os indivíduos tenham muitas coisas em comum, e também que todos tenham esquecido coisas.” *Idem*, p.6). Daí o perigo dos estudos históricos, uma vez que estes trazem à tona fatos marcados pela violência e que se passaram na origem de todas as formações políticas.

Em conclusão, o que o historiador francês defende é que uma nação “é uma alma, um princípio espiritual” (*Idem*, p. 18), formada por dois elementos, um ligado ao passado e outro ao presente: um legado de lembranças comuns e o desejo de viver em conjunto:

A nação, como o indivíduo, é o resultado de um longo processo de esforços, de sacrifícios e de devotamentos. (...) Ter glórias comuns no passado, uma vontade comum no presente; ter feito grandes coisas conjuntamente, querer fazer ainda, eis as condições essenciais para ser um povo. (*Idem*, p. 18)

Dessa forma, pode-se concluir que os conceitos de raça, língua, religião e fronteiras geográficas pouco ou nada importam na constituição de uma nação. O que realmente importa é o desejo daqueles que a habitam de permanecerem unidos na exaltação de seu passado (glorioso ou doloroso) e na construção de um futuro.

Por essas razões, a existência de uma nação não pode ser considerada eterna. Se o desejo desses homens que hoje constituem uma nação se alterar, a nação se dissolverá em outras nações, de acordo com o princípio que as rege: a vontade dos homens. Nas palavras de Renan,

“O homem não é escravo nem de sua raça, nem de sua língua, nem de sua religião nem do curso dos rios nem da direção das cadeias de montanhas. Uma grande agregação de homens, sã de espírito e quente de coração, cria uma consciência moral que se chama nação. Tanto que esta consciência moral prova sua força pelos sacrifícios que exige a abdicação do indivíduo em proveito de uma comunidade, ela é legítima, ela tem o direito de existir.” (*Idem*, p. 20)

Em seu *Comunidades Imaginadas*, Benedict Anderson apresenta a seguinte definição de nação: “uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana.” (ANDERSON, 2008, p.32)

Para o cientista político, as nações são imaginadas porque os membros de uma nação – independente de seu tamanho – jamais conhecerão todos os outros membros, embora partilhem entre si uma ideia de comunhão. Segundo o estudioso, era a isso que se referia Renan quando afirmou que a essência de uma nação está no fato de seus membros terem muito em comum e, ao mesmo tempo, terem esquecido muitas coisas. Seguindo esse raciocínio, Anderson afirma que “as comunidades se distinguem não por sua falsidade/autenticidade, mas pelo estilo em que são imaginadas.” (*Idem*, p. 33).

A nação é limitada porque mesmo a maior delas possui fronteiras finitas que, ainda que elásticas, a separam de outras nações: “Nenhuma delas imagina ter a mesma extensão da humanidade” (*Idem*, p.33).

A questão da soberania relaciona-se ao fato de que todas as nações buscam ser livres e, como esse conceito surge no período em que o Iluminismo e a Revolução Francesa destroem o conceito do poder divino, “a garantia e o emblema dessa liberdade é o Estado Soberano.” (*Idem*, p. 34)

Por fim, a nação é entendida como comunidade porque, a despeito das desigualdades e das explorações existentes dentro dela, “a nação é sempre concebida como uma profunda camaradagem horizontal.” (*Idem*, p. 34)

Ao se propor a investigar as raízes culturais do nacionalismo, Anderson observa que a origem desse fenômeno recente encontra-se na comunidade religiosa e no reino dinástico. Para ele, o século XVIII, ao declinar o pensamento religioso e por em seu lugar o auge da razão, trouxe consigo as trevas modernas. O que antes era explicado pela religião - a fatalidade e a contingência da vida - receberam um “silêncio impaciente” dos pensamentos progressistas. Dessa forma, a ideia de nação se mostrou adequada para trazer à humanidade novamente as ideias de continuidade e significado trazidas pelos pensamentos religiosos. Mas cabe uma ressalva do pesquisador:

“...não estou sugerindo que o nacionalismo tenha, de alguma forma, ‘substituído’ historicamente a religião. O que estou propondo é o entendimento do nacionalismo alinhando-o não a ideologias políticas conscientemente adotadas, mas aos grandes sistemas culturais que o precederam, e a partir dos quais ele surgiu, inclusive para combatê-los.” (*Idem*, p.39)

De acordo com Anderson, as grandes comunidades religiosas do passado, o cristianismo, o islamismo e o budismo, por exemplo, podem ser consideradas comunidades imaginadas, como as nações do mundo moderno.

No entanto, há que se destacar algumas distinções. Para o estudioso, o que baseava a imaginação dessas comunidades era o uso de uma língua e uma escritura sagradas que se pautavam na ideia da não-arbitrariedade do signo.

“Os ideogramas do chinês, do latim ou do árabe eram emanações da realidade, e não representações inventadas ao acaso. (...) E, como línguas-verdade, estavam imbuídas de um impulso largamente estranho ao nacionalismo, a saber, o impulso à conversão. (...) Toda a natureza ontológica do homem é maleável ao sagrado.” (*Idem*, p. 42)

Firmadas por essas línguas sagradas, as comunidades religiosas do passado, no entanto, não se mantiveram coesas por todo o sempre. Após o fim da Idade Média, o poderio dessas comunidades foi entrando em declínio. Para Anderson, isso se deveu a, basicamente, duas razões.

A primeira delas seria a exploração do mundo não europeu, o que fez com que os homens da época entrassem em contato com novas formas de organizações sociais e religiosas, iniciando o que ele nomeia como “primórdios de uma territorialização dos credos, um prenúncio da linguagem de muitos nacionalistas.” (*Idem*, p. 45).

A segunda seria o rebaixamento do próprio latim enquanto língua sagrada. Se até o século XVI o latim era a única língua ensinada, a partir desse século esse panorama começa a se alterar, a ponto de, em 1640, a publicação de obras em línguas vernáculas colocar em xeque o comércio internacional de livros.

“Em suma, o declínio do latim ilustrava um processo mais amplo, em que as comunidades sagradas amalgamadas por antigas línguas sacras vinham gradualmente se fragmentando, pluralizando e territorializando.” (*Idem*, p. 47)

Ao voltar seu olhar para os reinos dinásticos, Anderson aponta a forma como esse poder era legitimado: pela divindade. Sendo assim, a população de um reino era formada por súditos e não por cidadãos e, logo, suas fronteiras poderiam ser consideradas “porosas e indistintas”, ao mesmo tempo em que muitas dinastias conseguiam manter sob seu domínio populações heterogêneas. Soma-se a isso o fato de os Estados monárquicos também se expandirem por meio de uma política sexual que unia sob o mesmo domínio diferentes povos através dos casamentos e barganhas entre as famílias reais.

No entanto, a partir do século XVII, e acentuando-se em 1789, o antigo princípio da legitimidade dinástica se viu abalado e, para assegurarem-se no poder, muitas dinastias precisaram defender sua legitimidade de forma vigorosa e consciente.

“Em 1914, os Estados dinásticos ainda eram maioria no sistema político mundial, mas (...) muitas dinastias vinham se esforçando para conseguir uma chancela ‘nacional’, enquanto o velho princípio da legitimidade minguava silenciosamente.” (*Idem*, p.51)

Finalizando seu capítulo, Anderson ainda aponta uma terceira causa que seria fundamental para que surgisse na humanidade a capacidade de “imaginar” uma comunidade, uma nação: a concepção de simultaneidade temporal. Recorrendo aos estudos de Bloch e Auerbach, Anderson conclui que, no passado, a concepção de tempo era, como afirma Benjamin, “messiânica”, ou seja, “uma simultaneidade de passado e futuro, em um presente instantâneo.” (*Idem*, p. 54)

A mudança nessa percepção fica evidente, segundo o estudioso, através da concepção temporal expressa no romance e no jornal, duas formas de criação imaginária que surgiram durante o século XVIII.

Num romance, por exemplo, é possível que duas personagens apareçam na história, tenham uma relação indireta (por exemplo, as duas são amigas de uma terceira personagem), mas não se conheçam. Elas podem, inclusive, passar uma pela outra numa rua e não saberem que têm esse vínculo. Para Anderson, isso só é possível de acontecer graças a dois fatores: essas personagens pertencem a uma mesma sociedade e elas estão presentes no espírito dos leitores, que, como Deus, têm a capacidade de vê-las agindo e de saberem de sua ligação.

“A ideia de um organismo sociológico atravessando cronologicamente um tempo vazio e homogêneo é uma analogia exata da ideia de nação, que também é concebida como uma comunidade sólida percorrendo constantemente a história, seja em sentido ascendente ou descendente. Um americano nunca vai conhecer, e nem sequer saber o nome, da imensa maioria de seus 240 milhões de compatriotas. Ele não tem ideia do que estão fazendo a cada momento. Mas tem plena confiança na atividade constante, anônima e simultânea deles.” (*Idem*, pp. 56/57)

Da mesma forma, o jornal representa bem a forma como o homem do século XVIII começa a enxergar a noção de tempo. Ao se deparar com uma série de notícias envolvendo os mais variados assuntos em um periódico, percebe-se que o vínculo entre elas é imaginado.

O primeiro elemento que vincula essas notícias é a data, isto é, todos aqueles fatos ocorreram simultaneamente durante o período em que o jornal foi escrito. O segundo elemento é a relação entre essa mídia e o mercado. Em função de sua tiragem, aquele que está lendo o jornal sabe que, ao mesmo tempo, outras milhares ou milhões de pessoas também o fazem, e que todos eles estão conectados por aquele produto. Sendo assim, o conceito de simultaneidade temporal e a existência de uma comunidade imaginada se tornam presentes na vida do homem moderno:

“... o leitor do jornal, ao ver réplicas idênticas sendo consumidas no metrô, no barbeiro, ou no bairro em que mora, reassegura-se continuamente das raízes visíveis do mundo imaginado na vida cotidiana. (...) a ficção se infiltra contínua e silenciosa na realidade, criando aquela admirável confiança da comunidade no anonimato que constitui a marca registrada das nações modernas.” (*Idem*, pp. 68/69)

Bhabha, em *O Local da cultura*, por sua vez, apresenta um questionamento em relação ao conceito de nação tradicionalmente adotado. Ao trabalhar o conceito de nacionalidade “como uma forma de afiliação social e textual” (BHABHA, 2013, p. 228), ele desconstrói a ideia de que a nação apresenta em si coesão social.

Para ele, os discursos do nacionalismo apresentam alterações em função da camada social que os profere, o que causa uma ruptura ou cisão dos discursos, alterando substancialmente a noção de “povo” e de “nação” dentro de uma mesma comunidade. Nas palavras do estudioso, “Tal apreensão do tempo ‘duplo e cindido’ da representação nacional, como eu estou propondo, nos leva a questionar a visão homogênea e horizontal associada com a comunidade imaginada da nação.” (*Idem*, p. 234). Sendo assim:

“Na produção da nação como narração ocorre uma cisão entre a temporalidade continuística, cumulativa, do pedagógico e a estratégia repetitiva, recorrente, do performático. É através desse processo de cisão que a ambivalência conceitual da sociedade moderna se torna o lugar de *escrever a nação*.” [grifos no original] (*Idem*, p. 237)

Como consequência dessa divisão, o interior da nação mostra-se cindido. Enquanto no passado a nação se organizava tendo o seu opositor, o seu “outro”, em nações diversas, com a modernidade, o “outro” passa a habitar o interior da nação. O “povo”, até esse momento entendido como uma massa homogênea, passa a ser visto e a se ver de forma heterogênea.

“Estamos diante da nação dividida no interior dela própria, articulando a heterogeneidade de sua população. A nação barrada Ela/Própria [It/Self], alienada de sua eterna autogeração, torna-se um espaço liminar de significação, que é marcado *internamente* pelos discursos de minorias, pelas histórias heterogêneas de povos em disputa, por autoridades antagônicas e por locais tensos de diferença cultural.” [grifos no original] (*Idem*, p. 240)

A partir desses “discursos de minorias” citados anteriormente, Bhabha indica que a noção canônica de nação é apagada por um novo saber cultural, oriundo das camadas até então relegadas à margem da sociedade e tratadas como um todo homogêneo.

Para o estudioso, ao ouvir a voz das margens e das minorias, “a totalidade da nação é confrontada com um movimento suplementar de escrita e atravessada por ele.” (*Idem*, p. 250) Mas é importante ressaltar que esse movimento suplementar não é pluralista, antes é de duplicação, de questionamento dos signos tradicionais do pensamento nacional. Há um conflito entre as narrativas das minorias e o da narrativa canônica, mas as primeiras não buscam anular o discurso canônico, elas pretendem, na verdade, renegociar os tempos, termos e tradições (*Idem*, p. 252).

“Insinuando-se nos termos de referência do discurso dominante, o suplementar antagoniza o poder implícito de generalizar, de produzir solidez sociológica. O questionamento do suplemento não é uma retórica repetitiva do ‘fim’ da sociedade, mas uma meditação sobre a disposição do espaço e do tempo a partir dos quais a narrativa da nação deve *começar*.” [grifo no original] (*Idem*, p. 251)

“[o discurso da minoria] contesta as genealogias de ‘origem’ que levam a reivindicações de supremacia cultural e prioridade histórica. O discurso de minoria reconhece o status da cultura nacional – e o povo – como o espaço contencioso, performático, da perplexidade dos vivos em meio às representações pedagógicas da plenitude da vida.” (*Idem*, p. 254)

Esse conflito de narrativas, segundo Bhabha, desconstrói a noção de Anderson da nação enquanto comunidade imaginada, uma vez que não há, internamente, a coesão social que constituiria uma “comunidade”. Nesse ponto, Bhabha questiona também a ideia defendida por Renan a respeito do “esquecimento” necessário para se firmar uma nação. O esquecimento defendido por Renan constrói uma visão dominante da ideia de nação, mas que é parcial, uma vez que não é compartilhada por todos os setores da sociedade.

As narrativas das minorias alteram o discurso canônico da nação ao retrabalhar esse esquecimento, trazendo à tona suas angústias e os seus passados enquanto minorias:

“Ser obrigado a esquecer se torna a base para recordar a nação, povoando-a de novo, imaginando a possibilidade de outras formas contendentes e libertadoras de identificação cultural.

(...)

Das margens da modernidade, nos extremos insuperáveis do contar histórias, encontramos a questão da diferença cultural como a perplexidade do viver, e escrever, a nação.” (*Idem*, p. 260)

A diferença cultural que fica evidente a partir da contradição dos discursos canônicos e marginais pode gerar um antagonismo social que precisa ser negociado ao invés de negado. Dessa forma, é preciso “traduzir” os discursos das minorias e apreender os espaços de significação que eles criam.

O conceito tradicional de nação, enquanto comunidade imaginada, pode ser considerado obsoleto a partir do momento em que as minorias começam a narrar suas histórias. As nações precisam aprender a conviver com o “outro”, que antes estava em território diferente, mas que agora - por exemplo, em função das diásporas - encontra-se dentro das fronteiras nacionais. É preciso que se compreenda o lugar de fala das minorias, respeitando-as enquanto cultura diferente da canônica, mas suplementar a esta, servindo “para perturbar o cálculo de poder e saber, produzindo outros espaços de significação subalterna.” (*Idem*, p. 261)

“... é somente através do processo de disseminação – de significado, tempo, povos, fronteiras culturais e tradições históricas – que a alteridade radical da cultura nacional criará novas formas de viver e escrever...” [grifo no original] (*Idem*, p. 268)

Dessa forma, a narrativa da nação a que Bhabha se refere é construída num *entre-lugar*, resultado das tensões que envolvem o pedagógico (Governo) e o performático (Povo). Segundo o estudioso,

“O discurso da minoria situa o ato de emergência no *entre-lugar* antagonístico entre a imagem e o signo, o cumulativo e o adjunto, a presença e a substituição [*proxy*]. Ele contesta genealogias de ‘origem’ que levam a reivindicações de supremacia cultural e prioridade histórica. O discurso de minoria reconhece o status da cultura nacional – e o povo – como o espaço contencioso, performático, da perplexidade dos vivos em meio às representações pedagógicas da plenitude da vida.” [grifos no original] (*Idem*, p. 254)

Se para Bhabha as nações não podem ser mais consideradas “comunidades” em função de sua heterogeneidade interna, o pensamento de Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade*, ajuda a esclarecer esses pontos levantados anteriormente.

Para Hall, a concepção de sujeito modifica-se a partir da segunda metade do século XX. De acordo com o sociólogo, as concepções de sujeito do Iluminismo e das ciências sociais já não são mais válidas para explicar o homem pós-moderno, uma vez que seu processo de formação de identidade tem se tornado cada vez mais provisório, variável e problemático. De acordo com ele:

“...à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.” (HALL, 2014, p. 13)

Essa crise de identidade por que passa o homem da pós-modernidade seria resultado de um fenômeno recente, a globalização. Em seu texto, Hall articula as rápidas e profundas mudanças que atingem a sociedade atual às transformações e à crise de identidade do sujeito. Para ele, a modernidade tardia (como ele se refere à segunda metade do século XX) é marcada pelas noções de descontinuidade, fragmentação, ruptura e deslocamento. Ao analisar o trabalho de Laclau, Hall afirma:

“As sociedades da modernidade tardia, argumenta ele, são caracterizadas pela ‘diferença’; elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes ‘posições de sujeito’ – isto é, identidades – para os indivíduos.” (*Idem*, p. 17)

Nesse momento, Hall recupera em seu texto a noção de sujeito moderno, surgida entre o pensamento humanista do Renascimento (século XVI) e o pensamento Iluminista do século XVIII, para traçar a morte dessa concepção na pós-modernidade.

Não é o objetivo dessa dissertação aprofundar esse assunto. O que nos interessa é o surgimento do sujeito pós-moderno e a sua relação com as culturas nacionais e as ideias de nação. Por essa razão, será feito apenas um breve apanhado do pensamento de Hall para que a descentralização ocorrida com a pós-modernidade apareça dentro de um contexto histórico tão bem trabalhado pelo sociólogo.

Em linhas gerais, a partir do fim da Idade Média, a concepção de sujeito e de identidade se modifica drasticamente. No passado, as tradições e estruturas sociais eram explicadas com base no poder divino e, portanto, não poderiam (nem precisariam) ser

alteradas. A partir do advento do pensamento humanista, essa concepção começa a se alterar. Descartes, ao valorizar a capacidade racional do ser humano com sua célebre frase “penso, logo existo”, criou o que se convencionou chamar de sujeito cartesiano, isto é, um sujeito racional, pensante e consciente. Nesse sentido, os estudos de Locke, que colocam o homem como o sujeito da razão, do conhecimento e da prática, reafirmaram a postura individualista que configura o conceito de sujeito do Iluminismo.

No entanto, a partir do século XIX, à medida que as sociedades se tornavam mais complexas, as relações sociais começaram a alterar a noção de sujeito até então em vigor. Nesse sentido, o pensamento de Darwin começa a enxergar o homem de forma “biologizada” e a mente humana passa a ter o seu fundamento no desenvolvimento físico do cérebro. Soma-se a isso o surgimento das ciências sociais, que passam a defender a ideia de uma postura interacionista, ou seja, o indivíduo se molda em função da sociedade que, por sua vez, se altera pelos papéis sociais desenvolvidos pelos indivíduos.

A partir da modernidade tardia, a concepção sociológica (postura interacionista) de sujeito sofre um processo de deslocamento. Segundo Hall, esse processo ocorre em razão de cinco fatores. O primeiro deles seria o pensamento marxista reinterpretado a partir da década de 1960. Partindo da ideia de Karl Marx, de que “os homens fazem a história, mas apenas sob as condições que lhes são dadas”, os novos intérpretes de Marx concluíram que seu pensamento deslocava duas percepções da filosofia moderna: a) a de que há uma essência universal no homem e b) essa essência é atributo de cada sujeito singular. (*Idem*, p.35)

O segundo fator viria a partir do pensamento de Freud, que desloca o sujeito racional, pensante e consciente de Descartes ao defender a ideia de que a identidade do sujeito está sempre incompleta, está sempre em formação a partir de processos inconscientes. Segundo o pensamento freudiano, a noção de identidade deveria ser trocada por identificação, uma vez que esta não é inata ao sujeito, mas é formada ao longo do tempo por processos inconscientes.

O terceiro deslocamento vem da teoria de Saussure de que a língua é um sistema social que preexiste ao falante. Ninguém é autor da língua em que fala, o máximo que podemos fazer é buscar, através dos signos linguísticos e seus significados (que são arbitrários e construídos socialmente) uma forma de expressão. Pode-se concluir, portanto, que nenhum falante é capaz de fixar o significado de um termo, inclusive de sua identidade.

O quarto deslocamento ocorre com o conceito de “poder disciplinar” desenvolvido por Foucault. Para o filósofo e historiador francês, esse poder, oriundo dos regimes administrativos, do conhecimento especializado dos profissionais e do conhecimento advindo das Ciências Sociais, objetiva manter o comportamento humano sob estrito controle e disciplina, o que, conseqüentemente, gera maior isolamento, vigilância e individualização do sujeito.

Por fim, o feminismo aparece como o responsável pelo quinto e último deslocamento. Segundo Hall, aliados os movimentos sociais da década de 1960, o pensamento feminista, assim como a política sexual, a racial e o movimento antibelicista, foi responsável por criar, dentre outros efeitos, a chamada “política de identidade”, fragmentando as lutas sociais. Além disso, o pensamento feminista rompeu com a distinção entre o “público” e o “privado” e trouxe à discussão a questão da diferença sexual.

Hall encerra essa parte de seu texto afirmando que, por mais que esses pensamentos possam hoje ser debatidos e rechaçados, são inegáveis a sua influência no pensamento pós-moderno e as suas conseqüências na noção de identidade que eles trouxeram. Definindo o sujeito pós-moderno como um sujeito cuja identidade aparece fragmentada, descentralizada ou deslocada, é necessário avaliar de que forma esse sujeito relaciona-se com suas identidades culturais, mais precisamente relacionando-as à ideia de identidade nacional.

Segundo Hall, as culturais nacionais em que nascemos configuram uma das principais fontes de identidade cultural. Para ele, “as culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre ‘a nação’, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades”. (*Idem*, p. 51)

Em função disso, a nação pode ser vista como uma representação, um discurso, que constrói sentidos e significados e, portanto, constrói também identidades. Baseando-se no conceito de Anderson de nação como “comunidade imaginada”, Hall elenca uma série de fatores que contribuem para a construção dessa cultura nacional.

Em primeiro lugar, ocorre a narrativa da nação feita por meio da História, da Literatura Nacional, da Mídia e da Cultura popular, narrativas essas que simbolizam e representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres vividos por aquela coletividade.

O segundo é a noção da intemporalidade das nações, como se elas já existissem desde tempos remotos. Partindo dessas origens, é necessário trabalhar em busca de uma certa continuidade da tradição dessas nações, reafirmando seus valores primordiais.

Em seguida, citando Hobsbawn, Hall menciona o princípio da invenção da tradição, isto é: “...um conjunto de práticas..., de natureza ritual ou simbólica, que buscam inculcar certos valores e normas de comportamentos através da repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade com um passado histórico adequado.” (*Idem*, p. 54)

A narração da nação também é construída a partir de um mito fundacional, ou seja, uma “estória que localiza a origem da nação, do povo e de seu caráter nacional num passado tão distante que eles se perdem nas brumas do tempo.” (*Idem*, pp. 54/55)

Em muitos casos, a identidade nacional também é firmada a partir de uma ideia de povo original, mas que raramente persiste ou exercita o poder nessa nação.

Diante disso, o discurso nacional mostra-se ambíguo, uma vez que muitas nações almejam a volta a esse passado mítico e grandioso em oposição a um presente não tão profícuo. Em outros casos, esse retorno ao passado pode representar a busca por uma força que motive a nação a se modernizar e mover-se rumo a um futuro tão glorioso como fora o passado.

De forma resumida, pode-se dizer que uma cultura nacional homogeneiza seus membros na construção de uma identidade. Nas palavras de Hall:

“... não importa quão diferente seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma grande família nacional.” (*Idem*, p. 59)

Para Renan, o que unifica os povos dentro da nação é um princípio espiritual da nação, isto é, as memórias do passado, o desejo de viver em conjunto e de perpetuar a herança recebida dos antepassados, formando o que Anderson chama de “comunidade imaginada”.

No entanto, diante de um breve exame sobre as nações, é possível concluir que elas não são tão unificadas quanto se pretendem. A cultura nacional deve ser vista como uma estrutura de poder cultural, formada, a princípio, pelas origens violentas de cada nação, que subjugou outros povos e outras culturas para se firmar, mantendo, assim, uma hegemonia cultural sobre os povos colonizados. Como já apontado anteriormente,

Renan defende que essas origens violentas necessitam ser “esquecidas” para que a nação se mantenha. Além desses dois fatores, é importante ressaltar que no interior de cada nação existem diferenças de classe social, de etnia e de gêneros que não podem ser ignoradas.

“Este breve exame solapa a ideia de nação como uma identidade cultural unificada. As identidades nacionais não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdades e de diferenças sobrepostas.” (*Idem*, p. 65)

Para Hall, a partir da década de 1970, quando o fenômeno da globalização alcançou um ritmo e um alcance como nunca antes na história, as identidades culturais começaram a passar por modificações significativas.

O primeiro efeito a ser observado é a sensação de deslocamento ou apagamento das identidades nacionais em oposição a identificações “globais” criadas, basicamente, pelo consumismo. O consumismo global encara, a despeito das diferenças culturais e nacionais, todos os indivíduos como consumidores para os mesmos bens, clientes para os mesmos serviços e públicos para as mesmas mensagens. (*Idem*, p.74)

“Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem ‘flutuar livremente’.”[grifo no original] (*Idem*, p. 75)

No entanto, acreditar unicamente nessa ideia de que a globalização está homogeneizando as culturas nacionais é um equívoco, segundo Hall. De acordo com o estudioso, a globalização apresenta outras faces que ocorrem simultaneamente com essa ideia.

Pautando-se nos estudos de Robin, Hall afirma que ao lado da tendência generalizante, a globalização cria um interesse também pelo “local”, o que acaba reforçando essa cultura. Segundo ele:

“Há, juntamente como o impacto do ‘global’, um novo interesse pelo ‘local’. A globalização (na forma da especialização flexível e da estratégia de criação de ‘nichos’ de mercado), na verdade, explora a diferenciação local. Assim, ao invés de pensar no global como ‘substituindo’ o local, seria mais acurado pensar numa nova articulação entre ‘o global’ e ‘o local’.” (*Idem*, p. 77)

Além desse fator, Hall enumera mais duas consequências da globalização, a saber, o fato de que a globalização ocorre de forma desigual entre regiões e estratos da população dentro da mesma nação; e o fato de ela ser, basicamente, um efeito do ocidente. Com isso, as escolhas de identidade se dão mais no centro do processo do que nas periferias, embora estas também estejam sendo afetadas, mas de forma mais lenta.

No que se refere a esse último evento, é importante destacar as migrações e a forma como elas estão alterando a “comunidade imaginada” das nações desenvolvidas. Fugindo dos problemas causados pelo imperialismo colonial, um grande número de pessoas sai dos países periféricos e muda-se para os grandes centros desenvolvidos em busca de sobrevivência e melhores condições de vida, formando núcleos étnicos dentro de grandes nações ocidentais. “Esta formação de ‘enclaves’ étnicos minoritários no interior dos estados-nação do Ocidente levou a uma ‘pluralização’ de culturas nacionais e de identidades culturais.” (*Idem*, p. 83)

Diante desse quadro em que é possível identificar várias identidades culturais dentro de uma mesma nação, podem-se observar duas atitudes que aparecem ou como resposta ou como consequência desse fenômeno.

A primeira atitude seria o fortalecimento das identidades locais, tanto por parte dos grupos étnicos que originalmente compunham a nação quanto pelas minorias que agora também a compõem. A defesa de sua identidade pelos grupos étnicos dominantes pode ser encarada como um “racismo cultural” que está se oficializando através de partidos políticos. Em resposta a esse racismo, as minorias reforçam suas tradições, línguas e culturas de origem na tentativa de se reafirmarem enquanto cultura.

A segunda atitude pode ser encarada como uma consequência desse processo, através da formação de novas identidades. Nesse caso, Hall exemplifica por meio do movimento *black* no contexto britânico, que surge como uma resposta à cultura branca, formando o que se chamaria de cultura não-branca, englobando nesse conceito as culturas dos indianos e afro-caribenhos, por exemplo.

“Como conclusão provisória, parece então que a globalização tem, *sim*, o efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e ‘fechadas’ de uma cultura nacional. Ela tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas.” (*Idem*, p.87)

Por fim, Hall ainda apresenta um novo tipo de identidade cultural resultante dos processos de globalização e migração: a formação de *culturas híbridas* no interior da nação a partir daqueles indivíduos que abandonaram seus locais de origem, trazendo consigo línguas, hábitos e culturas, mas que não têm a pretensão de voltar. Nesse caso, retomando o conceito de Bhabha, faz-se necessária a Tradução dessas culturas, uma vez que eles não pertencem à cultura na qual estão inseridas, ao mesmo tempo em que não pertencem mais à cultura de origem. Esses novos migrantes encontram-se num entre-lugar:

“Eles são os produtos das *novas diásporas* criadas pelas migrações pós-coloniais. Eles devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar entre elas. As culturas híbridas constituem um dos diversos tipos de identidade distintamente novos produzidos na era da modernidade tardia.” (*Idem*, p. 89)

Em resumo, o que se analisou nesse capítulo foi a maneira como os conceitos de nação e identidade nacional foram trabalhados por alguns estudiosos. Em Renan, observamos que o que constitui uma nação não é a raça, a língua, a religião ou as fronteiras geográficas. Para o historiador, o que configura uma nação seriam basicamente três fatores: as memórias de um passado (sendo que a respeito de algumas delas o “esquecimento” faz-se fundamental), o desejo de viver em conjunto no presente e a vontade de construir um futuro juntos perpetuando a herança recebida.

Mantendo-se nessa linha de pensamento, o trabalho de Anderson apresenta a nação enquanto “comunidade imaginada” limitada e soberana. A ideia de comunidade é justificada a partir da ideia de que uma nação é concebida como uma profunda camaradagem horizontal, a despeito de suas diferenças internas de classe, credo e etnia; e “imaginada”, porque nenhum de seus membros conhecerá todos os outros, mas é capaz de imaginá-los agindo simultânea e anonimamente.

O pensamento de Bhabha surge desconstruindo esse conceito de “comunidade” proposto por Anderson. Para o professor, não existe unidade no interior das nações, uma vez que todas elas seriam formadas por grupos étnicos distintos. Nesse sentido, a identidade nacional é construída através da “tradução” dos discursos das minorias como um discurso suplementar ao discurso canônico, alterando seu sentido original, configurando a nação como a união de *culturas híbridas*.

O trabalho de Stuart Hall nos interessa enquanto forma de detalhar e investigar o conceito de Bhabha. Para o sociólogo, a concepção de sujeito moderno, que nasce com

o Iluminismo e se modifica com o advento das Ciências Sociais, é deslocado na pós-modernidade em função da globalização.

Com a globalização e a ruptura da concepção de sujeito decorrente dela, as identidades nacionais estáveis do passado são desarticuladas. Dessa maneira, elas se desintegram e ressurgem com novas disposições. Os novos sentidos para o que então se entendia como “global” e como “local” alteram drasticamente, em três direções, as identidades culturais: a) elas se desintegram perante a nova ordem social; b) as identidades locais se reforçam e fortalecem para manter a tradição e c) surgem novas identidades híbridas no interior das nações, dialogando com a ideia de Bhabha de “tradução” dos discursos dessas novas culturas.

Nesse sentido, a teoria de Bhabha, que afirma que as nações, enquanto narrativas, são narradas de um *entre-lugar* marcado pela tensão entre o pedagógico e o performático, mostra-se relevante. No capítulo seguinte, partindo das canções de Tom Zé, será possível identificar de que forma essa tensão se manifesta no Brasil. Amparado nas figuras do Homem Cordial e do Bestializado, pretende-se mostrar de que forma essa tensão se firma no país: tanto de forma violenta, através de conflitos, como Revolta da Vacina e as lutas entre classes sociais; como também aparece minada por uma malandragem que prefere a subversão da lei ao enfrentamento do aparato estatal.

2- A IDENTIDADE NACIONAL NO CANCIONEIRO DE TOM ZÉ

2.1- FAMÍLIA E ESTADO

Em 1984, Tom Zé lança o disco *Nave Maria* depois de um intervalo de 6 anos que o separa de *Correio da Estação do Brás* (1978). Segundo o próprio compositor, no período que vai de 1973 a 1990, ele viveu num ostracismo midiático, sobrevivendo do interesse da classe universitária paulista em ouvir seu trabalho¹. Talvez por isso ele tenha publicado um número reduzido de discos nesse período. Após *Nave Maria*, Tom Zé levaria oito anos para publicar um novo trabalho, *The Hips of Tradition*, de 1992.

Em *Nave Maria*, disco marcado pelas constantes alusões à ideia de nascimento, está presente uma canção, intitulada *Mamar no mundo*, cujo conteúdo nos servirá de princípio norteador para a compreensão da crítica tonzediana à sociedade brasileira.

Oh! mamãe,
eu quero é mamar no mundo.
Quero, papai,
saber no fundo.

Negar a boca do pai
para eu mesmo descobrir,
desesperar-me de medo
perante cada segredo

(...)

Negar tudo que é sagrado
para aprender a rezar
entrar no quarto da lua,
vestir a língua da rua.

(*Mamar no mundo*, Tom Zé)

Ao se ler/ouvir essa canção, já se percebe, de imediato, que o tema central da composição é a ruptura com o ambiente familiar, representado pelas figuras do pai (“papai”) e da mãe (“mamãe”).

A primeira estrofe inicia-se com duas apóstrofes, direcionadas ao centro da vida familiar: a “mamãe” e o “papai”. O verbo “querer”, nesse contexto, expressa o desejo desse indivíduo de conhecer “no fundo”, ou seja, com profundidade, o mundo e fica clara, já nessa estrofe, a necessidade de se negar a família para se alcançar esse objetivo. Ao dizer que quer “mamar no mundo”, esse ser abandona o seio materno e transforma o

¹ Tom Zé em entrevista a Antônio Abujamra, no programa *Provocações*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EuH96iNFRB8>. Acesso em 21/06/2015.

mundo e a sociedade em sua fonte de nutrição, intelectual, por suposto. Portanto, na primeira estrofe, nega-se a mãe.

Na estrofe seguinte, é representado o abandono do pai como fonte de informação e ensino: “negar a boca do pai / para eu mesmo descobrir”. Esses dois versos são muito importantes na canção em função do potencial crítico que eles adquirem, não só para o corpo do texto, mas enquanto aspecto desestruturador de um importante símbolo da sociedade brasileira: a “família de tipo patriarcal” (HOLANDA, 1995, p.144). Segundo Sérgio Buarque de Holanda, esse tipo de família é o que “prevalece como base e centro de toda a organização [social]” e, nela, “os filhos são apenas os membros livres do vasto corpo, inteiramente subordinado ao patriarca” (Idem, 1995, p. 81).

A “boca” é o orifício que forma a primeira parte do aparelho digestivo, ou seja, é por onde nos alimentamos. “Negar a boca do pai” é, então, negar receber o alimento através dele, é buscar, por conta própria, alimentar-se. Tomando a palavra alimento como aquilo que serve para conservar a vida, pode-se compreender que esse alimento também está ligado à ideologia que sustenta o indivíduo. Desse modo, “negar a boca do pai” também é negar a ideologia paterna, é buscar individualmente as próprias convicções e subverter a lógica patriarcal – na qual cabe ao pai legislar sobre a vida dos filhos, inclusive no âmbito educacional -, transformando-se em agente de seu saber.

A última estrofe continua no processo de negação, partindo-se agora para outro aspecto: “Negar tudo que é sagrado / para aprender a rezar”. O caráter religioso (“sagrado” e “rezar”) pode ser tomado aqui em sentido metafórico. A sociedade brasileira é caracterizada, desde suas origens, por sua formação católica e patriarcal, portanto, ao “negar o que é sagrado”, Tom Zé nega não apenas o aspecto religioso, mas também abandona os conceitos e preceitos já estabelecidos pelo mundo adulto no qual está inserido.

Esse abandono da dependência paterna é sintomático para a transformação do indivíduo em cidadão. Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, trata desse aspecto na formação do cidadão brasileiro: o quinto capítulo de *Raízes do Brasil*, intitulado *O Homem Cordial*, inicia-se definindo as diferenças entre o círculo familiar e o Estado. Segundo o historiador, esses dois conceitos são diametralmente opostos, uma vez que no ambiente familiar busca-se a realização de fins privados, enquanto no âmbito do Estado, busca-se a concretização de fins públicos e sociais. Segundo Holanda (1995), “Só pela transgressão da ordem doméstica e familiar é que nasce o Estado e que o

simples indivíduo se faz cidadão, contribuinte, eleitor, elegível, recrutável e responsável, ante as leis da Cidade.” (p. 141).

Para se firmar enquanto cidadão, portanto, o indivíduo deve abandonar alguns dos preceitos adquiridos em seu círculo familiar, numa espécie de desobediência aos pais. A respeito dessa desobediência, Holanda afirma:

“a obediência, um dos princípios básicos da velha educação, só deve ser estimulada na medida em que possa permitir uma adoção razoável de opiniões e regras que a própria criança reconheça como formuladas por adultos que tenham experiência nos terrenos sociais em que ela ingressa.”(HOLANDA, 1995, p. 143)

Sendo assim, no caso em que as previsões dos pais se mostrarem falíveis, os filhos devem desobedecê-las para se tornarem, de fato, cidadãos. Isto é, o indivíduo deve, em determinado momento da vida, analisar as ordens oriundas da família e rechaçar aquelas que limitam sua individualidade. Revisar os interesses, as atividades, os valores, os sentimentos, as atitudes e as crenças adquiridas no âmbito familiar permitem ao indivíduo adquirir um senso de responsabilidade que até então lhe fora negado (HOLANDA, 1995, p. 144).

Romper o círculo familiar e privado é o primeiro passo para a criação de um cidadão que se reconheça enquanto parcela de uma sociedade pública. Para Holanda (1995), “onde quer que prospere e assente em bases muito sólidas a ideia de família – e principalmente onde predomina a família de tipo patriarcal – tende a ser precária e a lutar contra fortes restrições a formação e evolução da sociedade.” (p. 143/144)

Não é gratuito, portanto, o último verso da canção: o indivíduo expressa o desejo de negar a família, negar os preceitos impostos pelas figuras do pai e da mãe para poder, finalmente, “vestir a língua da rua”, ou seja, coletivizar-se, entender-se parcela de uma sociedade. Nas palavras de Holanda, tornar-se um cidadão.

A “língua da rua”, de que fala Tom Zé nessa canção, pode ser estendida para todo o seu cancionero. É na fala popular, na cultura oral, que o artista se baseia para elaborar o seu trabalho, numa clara aplicação dos princípios modernistas de nossa Literatura. Se tomarmos o poema *Evocação do Recife*, de Manuel Bandeira, como exemplo dessa postura, podemos identificar em seus versos (“A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros/ Vinha da boca do povo na língua errada do povo/ Língua certa do povo/ Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil/ Ao passo que nós/ O

que fazemos/ É macaquear/A sintaxe lusíada”²) a defesa da cultura oral, da língua falada pelo povo como representantes legítimas da cultura nacional. Segundo Tom Zé:

“(…) Eu digo que o balcão da loja de meu pai foi a faculdade mais sofisticada que eu já frequentei, e lá eu aprendi a primeira parte da minha educação, que é a parte oral, em que absolutamente não entra o mundo escrito, a cultura ocidental não entra.” (ZÉ, 2011, p. 81)
“Hoje, todo dia que eu falo alguma coisa, eu tô reprocessando o encantamento daquela criança que, graças a Deus, tinha não sei que sensibilidade de se interessar pela língua que ouvia no balcão da loja.” (*Idem*, p. 58)

Nesse caso, observa-se que na canção de Tom Zé o indivíduo comporta-se justamente como prevê Sérgio Buarque de Holanda: ao crescer e dar-se conta do mundo circundante, ocorre a ruptura com a educação familiar herdada, abrindo-se para a realidade e disposto a apreendê-la.

Mas o que é descrito na letra da canção não pode ser estendido para a sociedade brasileira como um todo. Para o historiador brasileiro, o desenvolvimento da urbanização e a necessidade de o Brasil se firmar enquanto Estado acarretaram um desequilíbrio social cujos efeitos ainda são visíveis hoje. Segundo Holanda (1995), os detentores das posições públicas de responsabilidade não conseguiram (nem conseguem) com facilidade distinguir entre os interesses públicos e privados, misturando os círculos familiar e estatal de forma caótica. De acordo com ele:

“Para o funcionário ‘patrimonial’, a própria gestão política apresenta-se como assunto de seu interesse particular; as funções, os empregos e os benefícios que deles auferem relacionam-se a direitos pessoais do funcionário e não a interesses objetivos, como sucede no verdadeiro Estado burocrático.” (p. 146)

Esse problema de distinção entre as esferas pública e privada atingiu tanto a esfera de delegação de cargos públicos, da qual o nepotismo é o maior indício, quanto o comportamento profissional dos cidadãos brasileiros. A maior parte dos nossos chamados “cidadãos” não enxerga no trabalho uma finalidade na obra, mas em si mesmos, buscando a autopromoção e a realização de objetivos pessoais.

José Murilo de Carvalho, ao analisar a Revolta da Vacina em seu livro *Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*, reforça a teoria de Holanda, ao afirmar que

² BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira* – poesias reunidas. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1970.

“No Brasil (e nas culturas ibéricas em geral), predominava a família, o clã, o grupo de trabalho, ou mesmo o Estado. Em termos coletivos, o resultado era a falta de organização, de solidariedade mais ampla, de consciência coletiva. No domínio específico da política, a consequência era a orientação *alimentária* para o emprego público, hoje chamada fisiologismo.” [grifo no original] (CARVALHO, 1987, p. 150)

Como consequência dessa relação um tanto quanto particular entre o público e o privado, a questão da cidadania, ou como é o “cidadão” brasileiro, torna-se um tópico relevante para o desenvolvimento desse trabalho.

Pautados nas observações de José Murilo de Carvalho sobre a Revolta da Vacina e os primeiros anos da República brasileira, podemos concluir que o cidadão brasileiro tem um perfil bastante peculiar.

Carvalho inicia o retrato do cidadão brasileiro a partir de uma frase de Louis Couty, um biólogo francês que residiu por muitos anos no Rio de Janeiro, segundo o qual “o Brasil não tem povo”³. Ao analisar o comportamento popular a respeito de dois grandes acontecimentos no final do século XIX – a abolição da escravidão e a proclamação da República -, o historiador conclui, com as palavras de Raul Pompéia, que “Um grupo de homens denodados (...) fez o movimento abolicionista e o movimento republicano do Rio de Janeiro. Em volta desses campeões devotados acercavam-se curiosos; e foi só”. (CARVALHO, 1987, p. 69) E que, portanto,

“No Brasil não havia povo político, não havia cidadãos, nem mesmo na capital do país. A política era, na melhor das hipóteses, assunto de estados-maiores das classes dominantes. Na pior, produto das rivalidades de chefes militares, entrando o povo apenas fortuitamente como massa de manobra.” (CARVALHO, 1987, p. 68)

Mas estas conclusões não são tomadas pelo historiador como factuais. Elas são colocadas em seu texto com o objetivo de serem problematizadas. Para ele, o perfil do cidadão brasileiro era muito distinto do padrão dos cidadãos europeus e, por isso, essas visões apresentadas por Raul Pompéia e Louis Couty poderiam estar equivocadas, afinal, embora a participação popular não ocorresse da maneira mais tradicional, o Rio de Janeiro – capital do Império até 1889 e capital da República até 1960 - sempre foi marcado por agitações e participações populares, como são destacadas no livro de Carvalho a Revolta do Vintém (1880) e a Revolta da Vacina (1904).

³ CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Logo, percebe-se que o cidadão brasileiro apresenta um perfil de comportamento distinto do comportamento europeu e, assim, é fundamental investigar as causas dessa diferença.

A primeira das causas apontadas por Carvalho para essa construção de um perfil de “cidadão” que diferenciava o brasileiro do europeu se dava em função da composição da sociedade carioca da época. Baseando suas informações nos censos de 1890 e 1906, o historiador nos mostra que 50% da população carioca era formada por trabalhadores domésticos, jornaleiros, pessoas sem profissão conhecida ou com profissões mal definidas⁴ que teriam, portanto, uma percepção insatisfatória dos mecanismos que regiam a sociedade e a política. A segunda causa seria a presença de estrangeiros na sociedade carioca: segundo o censo de 1890, 30% da população do Rio de Janeiro era de imigrantes, com ampla maioria (70%) de portugueses⁵. Essa parcela da população também não se sentia envolvida na vida política da cidade.

O sociólogo e historiador Richard Sennett, em seu livro *O Declínio do homem público, as tiranias da intimidade*, analisa e descreve o descompasso existente entre as esferas pública e privada na sociedade, partindo do império romano até chegar à modernidade. Ao discutir o crescente individualismo humano – chamado na obra de “narcisismo” – e a participação social dos indivíduos, o autor afirma que

“Uma *res publica* representa, em geral, aqueles vínculos de associação e de compromisso mútuo que existem entre pessoas que não estão unidas por laços de família ou de associação íntima: é o vínculo de uma multidão, de um ‘povo’, de uma sociedade organizada, mais do que o vínculo de família ou de amizade.” (SENNETT, 2014, p. 16)

Se unirmos a definição de Sennett ao painel descrito por Carvalho, conclui-se obviamente que a república brasileira não possuía esse “vínculo de uma multidão” de que fala o sociólogo norte-americano, uma vez que a maioria de nossa população não enxergava de forma clara os mecanismos políticos e, por conseguinte, não se via representada neles, e outra parcela significativa ainda mantinha os vínculos com a terra natal, excluindo-se da participação política local.

É exatamente esse “vínculo de multidão” apontado por Sennett que difere a postura do indivíduo da canção de Tom Zé do restante da sociedade brasileira, como já foi apontado anteriormente. Por querer “vestir a língua da rua”, o eu lírico mostra-se disposto a ouvir o que a sociedade tem a lhe dizer e, mais que isso, quer “vesti-la”, ou

⁴ Idem, p. 76.

⁵ Ibidem, p. 79.

seja, tornar também seu o que é da coletividade. Fica evidente, no último verso da canção, o desejo de participação social desse indivíduo: “mais do que o vínculo de família ou de amizade”, ele quer vestir e ser vestido pela rua, quer fazer-se membro e porta-voz do povo, de uma multidão.

A composição da sociedade brasileira da época e a forma como ela lidava com os mecanismos políticos já seriam suficientes para explicar de que forma o brasileiro se enxergava como “cidadão”, mas outros elementos ainda devem ser elencados, porque acentuam ainda mais essa distância entre o cidadão real brasileiro e o ideal, o europeu.

Ao analisar o potencial eleitoral do Rio de Janeiro com base no censo de 1890, Carvalho nos mostra que a república, embora tenha eliminado o voto censitário, ainda manteve antigas restrições, como o voto por menores de 21 anos, o feminino, o dos analfabetos e o das praças de pré e dos frades. Com todas estas exclusões, apenas cerca de 20% da população carioca estava apta a votar⁶.

E há outro agravante: mesmo com essa reduzida parcela de eleitores, o número reduz drasticamente quando se observa a participação eleitoral. Nem todos os indivíduos que se alistavam para as eleições de fato exerciam seu direito. Ao tomar como exemplo as eleições para a Constituinte de 1890, as primeiras eleições diretas para presidente e para o Congresso (1894) e as eleições presidenciais de 1910, Carvalho observa que apenas cerca de 30% do eleitorado potencial chegava a, de fato, votar⁷.

Esse número reduzido de eleitores propriamente dito justifica-se por duas razões, segundo o historiador: a fraude eleitoral e o perigo que era ir às urnas. A primeira destas razões se firmava a partir da criação dos “agentes eleitorais” que alistavam os cidadãos que, por sua vez, votavam em quem os alistava; e por meio da eliminação dos “fiscais”, suprimidos já nas primeiras eleições da República, o que deixou o sistema eleitoral à mercê dos mesários, o que facilitou a falsificação de muitos votos⁸.

A segunda destas razões se criava pela presença de capoeiras que eram contratados pelos candidatos para garantir os resultados. Segundo o historiador: “As eleições eram decididas por bandos que atuavam em determinados pontos da cidade e alugavam seus serviços aos políticos”. (CARVALHO, 1987, p. 88).

Desta forma, a participação eleitoral se tornava, além de mínima, completamente deturpada:

⁶ Ibidem, p. 85.

⁷ Ibidem, p. 86.

⁸ Ibidem, p.87.

“O exercício da cidadania política tornava-se assim caricatura. O cidadão republicano era o marginal mancomunado com os políticos; os verdadeiros cidadãos mantinham-se afastados da participação no governo da cidade e do país. Os representantes do povo não representavam ninguém, os representados não existiam, o ato de votar era uma operação de capangagem.” (CARVALHO, 1987, p. 89)

Não se reconhecendo em seus representantes, o povo, portanto, excluía-se do processo eleitoral. Pelo padrão europeu, realmente, no Brasil, não havia cidadãos.

A esse respeito, a canção de Tom Zé volta a ser significativa: embora o eu lírico se comporte conforme a ideia de Sérgio Buarque de Holanda - ou seja, em primeiro lugar rompe-se o círculo familiar e íntimo para, em seguida, alcançar o âmbito do público e do coletivo – quando em contato com a “rua”, não há, na letra da canção, qualquer menção a um aparato estatal ou republicano. Dessa forma, Tom Zé ilustra a definição de Carvalho de que o cidadão brasileiro era marginal e vivia afastado das decisões políticas. Assim como na afirmação do historiador, a canção mostra que existe uma coletividade, uma “língua da rua”, mas esta não aparece articulada politicamente a um aparato estatal que garanta, de fato, a cidadania em termos políticos.

No entanto, como destaca o historiador, a cidade do Rio de Janeiro sempre foi palco de agitações populares de cunho político. Para Carvalho, a Revolta da Vacina é fundamental para entender a relação entre os indivíduos e o Estado, não só por sua complexidade e pelas dimensões que atingira, mas também por “revelar aspectos da mente popular de difícil captação na rotina do cotidiano”. (CARVALHO, 1987, p. 91)

A Revolta da Vacina aconteceu no Rio de Janeiro, então capital da República, no mês de novembro de 1904, no governo do presidente Rodrigues Alves, em meio às reformas higienistas do prefeito do Rio, Pereira Passos, e do diretor do Serviço de Saúde Pública, Oswaldo Cruz. Suas razões se deram, basicamente, em função da publicação de uma lei, em 31 de outubro daquele ano, que tornava obrigatória a vacinação contra a varíola para toda a população carioca.

No Congresso, a lei teve como seus maiores opositores Lauro Sodré e Barbosa Lima, que nunca esconderam seus motivos e seus objetivos em serem contra a postura governamental: “acabar com a república dos fazendeiros, com a república prostituída, restaurar-lhe a pureza que para eles se encarnara em Benjamin Constant e Floriano Peixoto.” (CARVALHO, 1987, p. 127).

Fora do Congresso, o *Correio da Manhã* e o *Commercio do Brazil* foram os órgãos da imprensa responsáveis pela oposição ao projeto, além da Liga contra a Vacina Obrigatória, que reunira grande parte da massa operária da época.

Embora a ideia de “purificar” a República, como propunham Lauro Sodré e Barbosa Lima, tenha sido importante, vale ressaltar que esse apelo seria abstrato demais para unir uma população que, como já vimos, mantinha-se afastada das questões políticas.

No que se refere à população em geral, Carvalho argumenta que o motivo da rejeição popular deu-se em função da intromissão do Estado na esfera íntima, ao se propor a invadir as casas dos chefes de família e vacinarem suas esposas e filhas, “maculando-as”. Sendo assim, no que diz respeito ao povo, a revolta foi marcada por um “caráter moralista” (CARVALHO, 1987, p. 131).

“Para os membros da elite, os valores eram os princípios liberais da liberdade individual e de um governo não-intervencionista. (...) Para o povo, os valores ameaçados pela interferência do Estado eram o respeito pela virtude da mulher e da esposa, a honra do chefe de família, a inviolabilidade do lar.” (CARVALHO, 1987, p. 136).

O resultado é uma clara oposição entre as esferas pública e privada e demonstra a postura política dos cidadãos brasileiros. José Murilo de Carvalho resume bem o comportamento político da maior parte da população:

“Em termos de ação política popular, vimos que ela se dava fora dos canais e mecanismos previstos pela legislação e pelo arranjo institucional da República. (...) Epítome dos movimentos de massa da época, a Revolta da Vacina mostrou claramente o aspecto defensivo, desorganizado, fragmentado, da ação popular. Revelou antes convicções sobre o que o Estado não podia fazer do que sobre suas obrigações. De modo geral, não eram colocadas demandas, mas estabelecidos limites. Não se negava o Estado, não se reivindicava participação nas decisões do governo; defendiam-se valores e direitos considerados acima da esfera de intervenção do Estado.” (CARVALHO, 1987, p. 145)

Portanto, diante de um sistema político que não funcionava efetivamente, uma vez que excluía o povo das decisões que deveriam ser tomadas justamente por ele, cabia à população não se comportar conforme um cidadão exemplar - uma vez que lhe eram negadas as formas legais de cidadania - mas agir de forma defensiva, impedindo o abuso de poder e de autoridade por parte do Estado.

Perante um Estado ausente, ou que pelo menos não é legitimado por seu povo, uma vez que não representa seus anseios, o cidadão brasileiro age de forma defensiva, como ilustra José Murilo de Carvalho. A relação entre o público e o privado, portanto, toma feições particulares, com comprometimento principalmente da esfera pública e valorização da esfera privada. O comportamento profissional dos “cidadãos” brasileiros exemplifica essa relação: os cidadãos buscam no trabalho apenas a autopromoção e a realização de objetivos pessoais e a noção pública ou social de seus trabalhos fica prejudicada.

Esse problema também foi enxergado e criticado por Tom Zé em algumas de suas canções. Observemos a letra da canção *Glória*, de seu álbum *Grande Liquidação* (Rozemblit, 1968):

Como um grande chefe de família
ele soube sempre encaminhar
seus filhos para a glória
glória, glória eterna.
Mas aguardando o dia do juízo
por segurança foi-lhes ensinando
a juntar muito dólar
dólar, dólar na terra.

Ensinou-lhes bem cedo a defender
a família e a tradição
balançando a bandeira do bem
o pecado punir sem perdão.

Mas nos seus pequenos erros
preferir a casa alheia
ressalvando a discrição
e tudo isso ensinou
com poucas palavras
e muitas ações.

Ensinou-lhes bem cedo que a honra
todos devem cultivar
entretanto, ao tomar decisões
ela nunca deve atrapalhar.

Mostrou que as boas razões
a causa justa é que é nobre
convive é com os milhões
e tudo isso ensinou
com poucas palavras
e muitas ações.

Nesse texto, o primeiro elemento que merece atenção é a estrutura familiar, patriarcal. Cabe ao “grande chefe de família” a missão de educar seus filhos: (“encaminhar/ seus filhos”, “foi-lhes ensinando” e “mostrou que”). Retomando Sérgio

Buarque, na família patriarcal, os filhos se comportam como membros subordinados completamente à figura paterna e é exatamente isso o que se observa na música. Os filhos são representados como figuras passivas perante os ensinamentos e exemplos práticos do pai. Outro elemento que configura a família de tipo patriarcal é a ausência completa do elemento feminino: o pai ensina aos filhos, isto é, apenas o gênero masculino aparece aí representado. A mãe e as filhas simplesmente não aparecem no texto.

O segundo elemento é a postura católica dessa família, numa representação metonímica da tradicional família brasileira. O conceito de “glória” é a chave para se compreender a crítica feita pelo compositor. Segundo o catolicismo, a glória é alcançada por meio do desprendimento dos bens materiais e da valorização das virtudes cardeais: a Prudência, a Justiça, a Fortaleza e a Temperança. No entanto, observa-se aqui que, mesmo se preparando para “o dia do juízo”, o pai ensina os filhos não a seguirem essas virtudes, mas a “juntar muito dólar”.

Além desses dois elementos, cabe destacar a postura tradicional e conservadora dessa família. O discurso do patriarca é sustentado por uma série de princípios que configura o pensamento conservador: “glória”, “família”, “tradição”, “bem”, “discrição”, “honra”, justiça e nobreza. Aliar esses princípios ao fato de aos filhos ser ensinado que devem juntar “muito dólar”, moeda norteamericana, e não a moeda corrente no Brasil da época, acaba revelando a postura elitizada dessa família que pode, portanto, ser considerada uma representante das classes média/alta do Brasil.

Com isso, Tom Zé postula uma crítica ao comportamento desses setores: a hipocrisia. Por trás do discurso pautado em princípios considerados éticos pela nossa sociedade, escondem-se comportamentos tidos como repulsivos. O acúmulo de capital (“juntar muito dólar”) opõe-se ao princípio da Glória cristã, que, como já afirmado, é alcançada por meio do desprendimento dos bens materiais e da valorização das virtudes cardeais; brandindo a “bandeira do bem”, os filhos aprendem a “punir sem perdão” o pecado, desviando-se mais uma vez da postura cristã; diante dos “pequenos erros”, é-lhes ensinado a dirigir o olhar ao outro (“preferir a casa alheia”), difamando-o para a preservação da própria imagem; o conceito de “honra” nunca deve intervir na tomada de “decisões”, que lemos aqui como aquelas que envolvem ganhos materiais; por fim, os conceitos de justiça e nobreza são associados à capacidade de conviver “com os milhões”, também lido de forma material, os milhões de dólares do início da canção.

O próprio artista, em depoimento enviado ao jornalista Adonis de Oliveira, deixa clara essa crítica:

“A Honestidade é um princípio, mas não deve tornar-se um hábito irrefletido ou uma ideia fixa.

A Religião é aquela coisa que se repete dia de domingo, para aliviar a consciência e mandar brasa na segunda-feira.

A Família é a maior possibilidade de coletivização do egoísmo. Quando ela é grande demais, se subdivide em dois ou mais egoísmos menores, com interesses próprios.

A Honra é um acessório, mas nunca deve ser um obstáculo.

A Caridade é um empréstimo feito a Deus, com vencimento marcado para logo depois do enfarte do miocárdio.” (ZÉ, 2011, p. 17)

Essa hipocrisia em relação aos ensinamentos católicos, assunto que será mais adiante desenvolvido, é chamada por Holanda (1995) de “religiosidade de superfície” (p. 150) e pode ser vista como um exemplo da dificuldade de separação entre as esferas pública e privada: segue-se uma norma desde que ela não interfira em objetivos pessoais.

Para discutir os problemas entre as esferas pública e privada, recorre-se aqui ao sociólogo Richard Sennett, que, em seu livro *O declínio do homem público, as tiranias da intimidade*, defende a tese de que a sociedade, a partir do século XIX, foi se transformando numa sociedade intimista, privilegiando as vivências mais pessoais e abandonando o espaço público, marcado pelas experiências impessoais.

Segundo Sennett, os cidadãos das capitais do século XVIII tentavam definir o que era a vida pública e o que não era:

“A linha divisória entre vida privada e vida pública constituía essencialmente um terreno em que as exigências da civilidade – encarnadas pelo comportamento público, cosmopolita – eram confrontadas pelas exigências da natureza – encarnadas pela família. (...) Comportar-se com estranhos de um modo emocionalmente satisfatório, e no entanto permanecer à parte deles, era considerado em meados do século XVIII um meio através do qual o animal humano se transformava em ser social. (...) enquanto o homem se fazia em público, realizava sua natureza no domínio privado.” [grifos no original] (SENNETT, 2014, p. 36/37)

No entanto, essa linha divisória sofreria alterações a partir das revoluções de final do século XVIII. Para o sociólogo, o capitalismo industrial, aliado a uma reformulação do secularismo, levou os cidadãos de início do século XIX a modificarem sua postura.

Um mundo em transformação, assumindo uma face capitalista desconhecida tanto pelas vítimas desse sistema como pelos vitoriosos fez com que

“Gradualmente, a vontade de controlar e de moldar a ordem pública foi se desgastando, e as pessoas passaram a enfatizar mais o aspecto de se protegerem contra ela. A família constituiu-se num desses escudos. Durante o século XIX, a família vai se revelando cada vez menos o centro de uma região particular, não pública, e cada vez mais como um refúgio idealizado, um mundo exclusivo, com um valor moral mais elevado que o domínio público. (...) A privacidade e a estabilidade pareciam estar unidas na família; é em face dessa ordem ideal que a legitimidade da ordem pública será posta em questão.” (SENNETT, 2014, p. 38/39)

Na canção de Tom Zé, essa visão apresentada por Sennett de a família se transformar num “escudo” contra a imoralidade do mundo fica evidente ao observarmos algumas palavras como “segurança” e “defender” que são utilizadas pelo “chefe” da família a fim de encaminhar seus filhos para a glória.

Dessa forma, chega-se à sociedade intimista de que fala Sennett. A família se fecha contra o mundo porque ele não tem os valores morais que ela defende. A família se torna uma espécie de comunidade que se exclui como um gueto, defendendo-se do ambiente público. Mas nesse estado passivo, não se confrontam as regras, não se luta para que o ambiente público adquira os mesmos valores morais que as pessoas acreditam. Para Sennett:

“As pessoas nesse estado passivo não pensam em desafiar ou em jogar com as regras corporativas; a corporação é uma realidade absoluta e fixa, na qual elas precisam abrir caminho por meio de suas habilidades. (...) Na medida em que elas a aceitam [a estrutura corporativa como dada], não poderão ‘problematizar’ suas regras”. (SENNETT, 2014, p. 477)

Buscando, portanto, afastarem-se desse mundo de moral duvidosa com o qual convivem, as pessoas caminham em busca de uma proximidade e de uma intimidade cada vez maiores, a fim de eliminar a impassibilidade, que é marca do mundo público que desprezam.

“Numa tal sociedade, é apenas natural que o artifício e a convenção pareçam suspeitos. A lógica de uma tal sociedade será a destruição desses instrumentos de cultura. E ela o fará em nome de uma remoção das barreiras entre as pessoas, de uma aproximação entre elas, mas só conseguirá fazer com que as estruturas de dominação na sociedade sejam transpostas para termos psicológicos.” (SENNETT, 2014, p. 482)

Sérgio Buarque de Holanda, ao analisar a “religiosidade de superfície”, afirma que essa postura é resultado de uma “transposição característica para o domínio religioso desse horror às distâncias que parece constituir (...) o traço mais específico do espírito brasileiro” (HOLANDA, 1995, p. 149).

O “horror às distâncias” de que fala o historiador é aqui interpretado como a busca pela intimidade – ou a negação da impessoalidade – em que se centra o trabalho de Sennett.

Conclui-se que, no espírito do brasileiro, uma das manifestações da sociedade intimista é a sua relação próxima com a religião. Espera-se, portanto, que esse rito religioso mais próximo se torne mais passional, mais caloroso e que o indivíduo seja mais fervoroso. No entanto, não é o que acontece:

“No Brasil, ao contrário, foi justamente o nosso culto sem obrigações e sem rigor, intimista e familiar, a que se poderia chamar, com alguma impropriedade, ‘democrático’, um culto que dispensava no fiel todo esforço, toda diligência, toda tirania sobre si mesmo, o que corrompeu, pela base, o nosso sentimento religioso.” (HOLANDA, 1995, p. 150)

Afrouxaram-se os ritos religiosos no Brasil a fim de que eles se tornassem mais íntimos e pessoais em negação à impessoalidade e à rigidez dos ritos religiosos (em especial o católico, por ser a religião predominante no país). Essa aversão ao ritualismo uniu-se mal a um sentimento religioso verdadeiramente profundo e consciente. Resultado: a religião, no Brasil, não foi (é) capaz de produzir uma moral poderosa o suficiente para conduzir a sociedade. Nas palavras de Holanda:

“A uma religiosidade de superfície, menos atenta ao sentimento íntimo das cerimônias do que ao colorido e à pompa exterior, quase carnal em seu apego ao concreto e em sua rancorosa incompreensão de toda verdadeira espiritualidade; transigente, por isso mesmo que pronta a acordos, ninguém pediria, certamente, que se elevasse a produzir qualquer moral social poderosa.” (HOLANDA, 1995, p. 150)

É essa “religiosidade de superfície” que aparece retratada na canção de Tom Zé.

Ao defender a família e a tradição, católica por excelência, pressupõe-se que novamente as virtudes serão aplicadas. Mas não é o que ocorre, pois “balançando a bandeira do bem”, os filhos aprenderam “o pecado punir sem perdão”. Essa ausência de compaixão é oposta aos ensinamentos de Cristo, segundo o qual o pecado deve ser perdoado, mas nunca punido e deve-se sempre oferecer a outra face quando outrem o agride.

O mesmo ocorre com a “honra”, que deve sempre ser cultivada, a menos que ela atrapalhe a tomada de decisões, decisões estas que, no contexto da música, provavelmente envolvem ganhos materiais. A hipocrisia social também aparece na canção, quando, diante de pequenos erros, os filhos são ensinados pelo pai a “preferir a casa alheia / ressaltando a discrição”.

O que Tom Zé critica nessa canção é a postura hipócrita da família patriarcal e católica brasileira, uma vez que, pautada na “religiosidade de superfície”, respeita princípios éticos desde que eles não se tornem um obstáculo ou uma dificuldade para se atingir um objetivo, principalmente no âmbito monetário. Por meio da análise dessa canção, fica evidente que, ainda na década de 1960 (e isso pode ser estendido até os dias de hoje), a crítica de Sérgio Buarque de Holanda sobre a dificuldade de distinção entre as esferas pública e privada permanecia atuante.

2.2- O HOMEM CORDIAL

É possível observar que a sociedade intimista de que trata Sennett está presente no Brasil. O espaço público sempre se mostrou vazio para a grande maioria dos cidadãos brasileiros, como ilustrou José Murilo de Carvalho ao analisar a Revolta da Vacina, quando os cidadãos defendiam-se contra o que eles enxergavam como abuso de poder por parte do Estado, ao invés de lutar por mais participação e envolvimento nos processos políticos nacionais.

Perante esse espaço público morto, a sociedade brasileira se fechou em pequenos núcleos - como o da família - para resguardar e proteger seus princípios morais da impessoalidade do mundo circundante.

José Murilo de Carvalho, a esse respeito, aponta como era a organização da sociedade carioca no final do século XIX. Para o historiador, a participação popular era feita “ao largo do mundo oficial da política” (CARVALHO, 1987, p. 38), como provam as festas religiosas da Penha e da Glória, as colônias portuguesas e inglesas, por exemplo, e a Pequena África da Saúde, onde se gestou o samba e o carnaval. Além disso, o historiador destaca as estalagens e cortiços, que seriam uma espécie de “pequena república com vida própria, leis próprias, detentora da inabalável lealdade de seus cidadãos” (Idem, 1987, p. 39). Em relação aos cortiços, o historiador ainda aponta o costume de, diante da ameaça da invasão da polícia, seus moradores esquecerem-se das brigas internas e unirem forças para impedir que o Estado interviesse em seu território, “pois estava em jogo a soberania e a honra da pequena república” (Ibidem, 1987, p. 39).

Nada mais ilustrativo do que o fechamento da sociedade em pequenos núcleos que tinham o objetivo de resguardar seus princípios morais perante um espaço público morto. Como consequência desse fechamento, “a cidade não era uma comunidade no sentido político, não havia o sentimento de pertencer a uma entidade coletiva” (CARVALHO, 1987, p. 38).

Para ilustrar o fortalecimento do núcleo familiar, recorre-se a Sérgio Buarque de Holanda, segundo o qual, historicamente, imperou no Brasil o tipo primitivo de família patriarcal e foi esse núcleo que se fortaleceu com a ineficiência do Estado perante os problemas sociais. Esse núcleo familiar fortalecido tanto pela história quanto pela ação

do Estado geraria problemas à medida que o desenvolvimento da urbanização ocorresse.⁹

O primeiro desses efeitos, segundo o historiador, é a formação do funcionário “patrimonial”, de acordo com a definição de Weber, para o qual os benefícios e consequências advindos do trabalho relacionam-se a direitos pessoais do funcionário, e não a interesses objetivos.

Com isso, os “contatos primários”, que privilegiam os laços de sangue e de coração, forneceram o modelo de qualquer composição social no Brasil. Nas palavras do historiador:

“É possível acompanhar, ao longo de nossa história, o predomínio constante das vontades particulares que encontram seu ambiente próprio em círculos fechados e pouco acessíveis a uma ordenação impessoal. Dentre esses círculos, foi sem dúvida o da família aquele que se exprimiu com mais força e desenvoltura em nossa sociedade.” (HOLANDA, 1995, p. 146)

Sendo assim, observa-se que no Brasil, historicamente, houve o predomínio do âmbito particular, íntimo, sobre o público, impessoal. O resultado dessa predominância do âmbito privado é a formação de um perfil psicológico do cidadão brasileiro que Sérgio Buarque de Holanda, citando Ribeiro Couto, chama de “homem cordial”.

A palavra “cordial”, no entanto, não deve ser entendida aqui no sentido de polidez, mas no sentido “exato e estritamente etimológico” (HOLANDA, 1995, p. 204), isto é, daquilo que nasce do coração e “procedem, assim, da esfera do íntimo, do familiar, do privado”. (p. 205). Continua o historiador:

“A lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal. Seria engano supor que essas virtudes possam significar ‘boas maneiras’, civilidade. São antes de tudo expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante.” (HOLANDA, 1995, p. 147)

Por ter uma vida pautada na pessoalidade, na intimidade e na emoção, o brasileiro se vê regido por seus impulsos e desejos, daí a dificuldade de seguir à norma os dogmas que uma vida em sociedade exige.

Há, na produção artística de Tom Zé, algumas canções que descrevem bem esse lado “cordial” como marca da identidade nacional:

⁹ HOLANDA, 1995, p. 145.

A gravata já me laçou
a gravata já me enforcou
amém

A gravata já me laçou
a gravata já me enforcou
amém

Um cidadão sem a gravata
é a pior degradação
é uma coroa de lata
é um grande palavrão
é uma dama sem pudor
estripitise moral
é falta de documento
é como sopa sem sal

Tem a gravata borboleta
com o bico inclinado
tem a gravata caubói
com o rabinho duplicado

Tem a gravata de laço
que desce do colarinho
molenga como uma tripa
que se deita na barriga

Ela é a força portátil
mais fácil de manejar
moderna, bem colorida,
para a vítima se alegrar
é um processo freudiano
para a autopunição
com o laço no pescoço
e a fé no coração

(A gravata, Tom Zé)

Na canção acima, do álbum *Tom Zé* (RGE, 1970), observa-se que a gravata é tida como o símbolo do sucesso, isto é, daquele indivíduo que, ao adequar-se às normas sociais, torna-se bem visto pela sociedade. É o que se observa a partir do julgamento feito sobre aquele que não usa esse acessório: “Um cidadão sem a gravata/ é a pior degradação/ (...) é uma dama sem pudor/ (...) é falta de documento.”.

No entanto, o eu lírico da canção não reconhece positivamente a gravata. Pelo contrário, para ele, ela é símbolo da submissão às normas sociais impostas de forma degradante: “Ela é a força portátil/ (...) é um processo freudiano/ para a autopunição”. Já na primeira estrofe, ao reconhecer-se engravatado, o eu lírico utiliza das palavras “laçou” e “enforcou” para referir-se a esse processo de adequação aos padrões. A escolha desses vocábulos indica a postura ideológica da canção. Laçar algo ou alguém é prendê-lo contra sua vontade, o que, de imediato, nos faz recorrer à imagem dos

rodeios, quando bezerros ou novilhos são enlaçados por vaqueiros experientes e se contorcem no chão, apresentando resistência ao gesto do vaqueiro. Já o verbo enforçar é associado à pena de morte por estrangulamento. Une-se ao sentido dessas palavras a utilização da prosopopeia, que personifica a gravata, transformando-a em sujeito agente da ação: “A gravata já me laçou / a gravata já me enforcou”, e que transforma o sujeito lírico em paciente, ou seja, ele sofre a ação, nos dois sentidos do verbo “sofrer”.

Sendo assim, fica evidente que o sujeito lírico acabou obrigado a se submeter ao padrão comportamental imposto pela sociedade, ainda que discordando dele. A ironia presente no “amém”, palavra de cunho religioso que significa algo próximo do “assim seja”, isto é, que indica concordância, assentimento, evidencia bem a característica descrita por Sérgio Buarque de Holanda sobre a dificuldade de seguir à norma os dogmas que uma vida em sociedade exige.

Para o historiador, essa postura se justifica pelo caráter cordial do brasileiro, por sua vida pautada em impulsos, desejos e personalidade. Ao brasileiro falta, portanto, certa adequação aos princípios sociais quando estes se mostram contrários a suas vontades particulares. Nesse sentido, outra canção de Tom Zé nos serve de exemplo:

Dom Quixote: Tem teatro no canto do bode,
Agora também no pagode.

...Que somente os dementes, os loucos, os teatros,
Os corações, os quixotes, os palhaços,
Podem vencer os dragões aliados
Aos caminhões e aos supermercados.

E assim retornando essa doce loucura
Que o transe, o abandono e o delírio procura
Pra devolver ao amor plenitude
No êxtase ter-se outra vez a virtude.

Que a inocência, essência do sonho, devolva
Os sais abissais do amor às alcovas.
Desta casa onde casa e se cria
Um degrau
Da minha catedral
O teatro do ator que recria
Quixotes de Espanha
La Mancha e Bahia.
E pelo arauto
No alto do palco
Onde o mito vomita uma história
Que repete a estória da história.

O canto do bode
Espermatozoide
E o pagode na prece
Do samba-enredo reconhece

Somos, segundo Sergio Buarque de Holanda, um povo “cordial”, movido por aquilo que nasce do coração, da esfera do íntimo, do familiar e do privado. É exatamente isso o que aparece cantado e exaltado no texto da canção acima.

Ao retomar a célebre figura do cavaleiro errante Dom Quixote e seu fiel escudeiro Sancho Pança, personagens de Miguel de Cervantes, Tom Zé nos remete à famigerada luta entre Quixote e os gigantes, que na verdade eram moinhos de vento. Os inimigos, na canção, são os “dragões aliados/ aos caminhões e aos supermercados”, símbolos da sociedade industrializada e capitalista, a mesma evocada pela “gravata” na canção anterior.

Contra a sociedade capitalista e impessoal, a cordialidade: os “dementes”, os “loucos”, os “corações”, os “quixotes”, os “palhaços”. Somente esses indivíduos, que têm em comum o predomínio da emoção, do passional e do pessoal sobre a frieza do mundo circundante, podem vencer esses dragões e levarmo-nos a um mundo utópico e equilibrado ao nosso lado cordial. Nas palavras da canção, somente eles podem fazer-nos retornar à “doce loucura”, onde o “transe”, o “abandono” e o “delírio” devolvem ao “amor” sua “plenitude” e fazem com que alcancemos a “virtude” através do “êxtase”.

A “cordialidade” de que fala Sérgio Buarque de Holanda aparece muito bem representada nessas duas canções. A sociedade industrializada e capitalista é enxergada como um mal, como um inimigo que precisa ser vencido. Essa visão negativa pode ser facilmente compreendida pela necessidade de adequação às regras e normas que o capitalismo exige para que o indivíduo torne-se bem sucedido segundo seus padrões. A um indivíduo “cordial” nada mais repulsivo do que ter que se submeter àquilo que muitas vezes contraria suas vontades mais íntimas. Dessa forma, o elogio à loucura quixotesca faz-se lógico, assim como a crítica à gravata na canção anterior.

Outro aspecto a ser notado nessa canção parte de seu primeiro verso. Etimologicamente, a palavra tragédia nasce do grego *tragoidia*, “à letra, canto do bode, isto é, canto religioso com que se acompanhava o sacrifício dum bode nas festas de Baco; daí canto ou drama heroico” (MACHADO, 1990, p. 322). Historicamente, esse gênero textual sempre foi associado à cultura erudita, nobre, sublime, por oposição à comédia, popular, grotesca. Na música surge também a palavra “pagode”, ritmo musical de origem popular, visto como uma derivação do samba e que, no contexto da canção,

pode ser visto como uma manifestação artística oposta à tragédia. Dessa forma, em seus dois primeiros versos, Tom Zé une a alta cultura à popular, fundindo-as na palavra “teatro”: há teatro, há cultura, nas duas manifestações, seja na tida como nobre, seja na de origem oposta.

Essa mesma linha de raciocínio continua na canção. Em sua segunda estrofe, lemos o seguinte trecho: “O teatro do ator que recria / Quixotes de Espanha / La Mancha e Bahia”. Nesse fragmento, podem-se ler as palavras “Espanha” e “Bahia” no mesmo sentido que lemos tragédia e pagode, isto é, enquanto “Espanha” representa a Europa, a cultura desenvolvida, “Bahia” representa, por sua vez, o Brasil, a América Latina, a colônia, o mundo subdesenvolvido. E, nesse espaço, o ator “recria” os “Quixotes”.

Essas duas oposições nos remetem ao conceito de hibridismo que Bhabha desenvolve em seu *O Local da cultura*. Ao afirmar que as nações modernas não são mais “comunidades imaginadas”, porque são formadas por pequenos núcleos (minorias) que se diferem do núcleo dominante, Bhabha defende a ideia de que uma nação é narrada a partir da tensão entre esses dois polos. E é exatamente isso que vemos nessa canção de Tom Zé. O compositor brasileiro defende que “tem teatro” nas duas formas, na culta e na popular e que é possível recriar os “Quixotes de Espanha” na Bahia.

Tom Zé coloca a cultura brasileira, portanto, nesse *entre-lugar* de que fala Bhabha, um lugar de tensão entre os dois discursos, o dominante e o das minorias. Dessa união sonhada e praticada pelo compositor em toda a sua obra, surge, enfim, a cultura e a identidade brasileiras, nascidas da junção desses elementos antagônicos. Como resultado, surge o comportamento do brasileiro enquanto “cordial”, como defendido acima.

Baseando-se na leitura dessa canção, pode-se perceber que Tom Zé deixa claro que a cordialidade do brasileiro soluciona a tensão apontada por Bhabha, o que será desenvolvido um pouco mais adiante a partir da leitura e da análise de outras canções.

Para Sérgio Buarque de Holanda, a cordialidade do brasileiro também “equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar inatas sua sensibilidade e suas emoções”. (HOLANDA, 1995, P. 147). Continua ele:

“Por meio de semelhante padronização das formas exteriores da cordialidade, que não precisam ser legítimas para se manifestarem, revela-se um decisivo triunfo do espírito sobre a vida. Armado dessa máscara, o indivíduo consegue manter sua supremacia ante o social. E, efetivamente, a polidez implica uma presença contínua e soberana do indivíduo”. (HOLANDA, 1995, p. 147)

O que Holanda chama de “presença contínua e soberana do indivíduo”, Sennett, ao tratar da sociedade intimista, caracteriza como narcisismo. Ao retomar o mítico caso de Narciso, Sennett conclui que o narcisismo deve ser trabalhado marcando suas distinções do chamado autoamor. Para o sociólogo, ao afogar-se na água em busca de seu reflexo, Narciso se torna símbolo de duas questões: sua autoabsorção evita que se tome conhecimento sobre o que se é e o que não se é, juntamente com a destruição na pessoa envolvida nessa situação.¹⁰

Resultado desse processo é um indivíduo fechado em si mesmo e que apaga a linha divisória entre o eu e o outro, pois se busca no outro sempre um reflexo do “eu”. Com isso, forma-se um cidadão que “buscando sempre uma expressão ou um reflexo de si mesmo na Experiência, ele desvaloriza cada interação ou cenário particular, pois nunca será o bastante para acompanhar quem ele é”. (SENNETT, 2014, p. 466).

Mas para o sociólogo, mais importante do que caracterizar as pessoas como narcisistas, é verificar quais as consequências que uma sociedade narcisista cria para o mundo ao seu entorno.

Segundo Sennett, quando a realidade é governada pelo narcisismo, cria-se uma cultura “despojada da crença no público e governada pelo sentimento intimista como uma medida da significação da realidade. Quando questões como classes, etnicidade e exercício de poder deixam de ser um espelho, cessam de suscitar paixão ou atenção.” (p. 468). Resultado dessa postura é que

“Na vida social moderna, os adultos precisam agir narcisisticamente, a fim de agirem de acordo com as normas da sociedade. Pois essa realidade está de tal modo estruturada que a ordem, a estabilidade e a recompensa aparecem somente na medida em que as pessoas que trabalham e agem dentro dessas estruturas tratam as situações sociais como se fossem espelhos do eu, e ficam com isso defletidas do exame dessas formas enquanto tendo uma significação não pessoal”. (SENNETT, 2014, p. 469)

Dessa forma, os adultos deixam de questionar as normas impostas, seja pela sociedade seja, por exemplo, pela empresa na qual trabalham. A sociedade, então, cria uma lógica segundo a qual as pessoas devem se preocupar com a autoadequação, ao invés de questionar e desconstruir as regras a que estão submetidas. Forma-se, enfim, um estado de passividade que domina os indivíduos: eles preferem antes se adaptarem à sociedade a engajarem-se em sua transformação.

¹⁰ SENNETT, 2014, p. 466.

A este respeito, cabe a leitura e a análise de outra canção de Tom Zé, que revela tanto o narcisismo descrito por Sennett quanto a “religiosidade de superfície” de que trata Sérgio Buarque de Holanda. A canção é *Menina Jesus*, do álbum *Correio da Estação do Brás* (Continental – 1978):

Valei-me, minha menina Jesus
minha menina Jesus
minha menina Jesus, valei-me.

Só volto lá a passeio
no gozo do meu recreio,
só volto lá quando puder
comprar uns óculos escuros.

Com um relógio de pulso
que marque hora e segundo,
um rádio de pilha novo
cantando coisas do mundo --
pra tocar.

Lá no jardim da cidade,
zombando dos acanhados.
dando inveja nos barbados
e suspiros nas mocinhas...

Porque pra plantar feijão
eu não volto mais pra lá
eu quero é ser Cinderela,
cantar na televisão...

Botar filho no colégio,
dar picolé na merenda.
viver bem civilizado,
pagar imposto de renda.

Ser eleitor registrado,
ter geladeira e tv,
carteira do ministério,
ter cic, ter rg.

Bença, mãe.
Deus te faça feliz
minha menina Jesus
e te leve pra casa em paz.

Eu fico aqui carregando
o peso da minha cruz
no meio dos automóveis,
mas

Vai, viaja, foge daqui
que a felicidade vai
atacar pela televisão

E vai felicitar, felicitar
felicitar, felicitar
felicitar até ninguém mais

respirar.

Acode, minha menina Jesus
minha menina Jesus
minha menina Jesus, acode.

Desdobramento dessa forma cordial como o brasileiro se porta, segundo Holanda (1995) pode ser encontrado nos ritos religiosos brasileiros. Nós não nos subordinamos ao seu rigor. Pelo contrário, ele se afrouxa e se humaniza no nosso cotidiano. O historiador chega a citar dois exemplos dessa “intimidade quase desrespeitosa” (p. 149) com que nos relacionamos com os santos: o caso do Menino Jesus, companheiro de brinquedo das crianças, e Senhor Bom Jesus de Pirapora, que desce do altar para sambar com o povo.

A intimidade com que o indivíduo, na canção, conversa com Jesus é exemplificadora da visão de Sérgio Buarque de Holanda. O pronome possessivo “minha” aproxima o eu lírico da canção de seu interlocutor e o que o historiador chama de “intimidade quase desrespeitosa” pode ser vista aqui pelo substantivo feminino com que Jesus é caracterizado: “menina”. A relação com a divindade é de tamanha aproximação que a subversão de um dogma católico é tratada com naturalidade.

Como consequência dessa intimidade, Sérgio Buarque de Holanda aponta a impossibilidade de a religião conseguir produzir uma moral social poderosa, como já foi citado anteriormente.

Essa impotência da religião em criar a moral social também fica evidente no corpo dessa canção, ao observarmos os pedidos feitos pelo eu lírico à santidade. Todos os pedidos são de ordem material (“óculos escuros”, “relógio de pulso”, “rádio de pilha novo”) que simbolizariam a ascensão social e esta seria, no fundo, usada para despertar sentimentos contrários aos preceitos do catolicismo: “zombando dos acanhados / dando inveja nos barbados / e suspiros nas mocinhas”.

Nesses pedidos de ordem material podemos observar os efeitos do narcisismo apontados por Sennett. Observa-se que o eu lírico da canção quer retornar ao seu lugar de origem em uma condição social distinta da que ele estava quando lá viveu. A quinta estrofe é a mais representativa desse aspecto: ele não quer ser novamente um trabalhador braçal, não quer mais “plantar feijão”, quer ser “Cinderela”.

Tomando o conto de fadas como referência, ele quer ser o trabalhador braçal (gata borralheira/plantador de feijão) que abençoado por uma fada madrinha (“Menina

Jesus”) conseguiria o seu vestido para o baile e seu sapatinho de cristal, representados no texto pelos “óculos escuros”, o “relógio de pulso” e o “rádio de pilha”.

Os bens materiais representam no texto a ascensão social, exemplificadora do que Marx chamou de “fetichismo das mercadorias”¹¹. No mundo capitalista e na sociedade narcisista, “as mercadorias eram tudo” (SENNETT, 2014, p. 215), isto é, elas eram investidas de sentimentos pessoais e passavam a integrar a personalidade dos indivíduos que as possuíam. Segundo Sennett (2014):

“A atenção era desviada das condições sociais sob as quais os objetos eram feitos para os objetos em si mesmos, caso as mercadorias adquirissem um sentido, um mistério, um conjunto de associações que não tivessem nada a ver com seu uso.” (p. 214)

É o que se verifica no comportamento do indivíduo: os objetos de desejo não são desejados por sua utilidade, mas pela significação que adquirem na sociedade. Os bens de consumo passariam a significar a ascensão social desse homem em oposição a sua origem humilde e seus conterrâneos, que se tornariam invejosos de sua posição social.

Nesse caso, confirma-se a tese de Sennett de que o “fetichismo das mercadorias” descrito por Marx leva a um mundo psicomórfico. Nele, os objetos, os produtos e as mercadorias transformam as aparências exteriores em símbolos do caráter, do sentimento privado e da individualidade daqueles que as adquire.

Podemos tomar esse eu lírico, portanto, como um exemplo da passividade que a sociedade narcisística nos impõe. Ao encarar os objetos de consumo como representações de sua personalidade, esse homem quer apenas se adequar às regras da sociedade na qual está inserido. Não há na canção, por parte desse homem, um questionamento acerca das regras dessa sociedade ou das desigualdades e das injustiças sociais. Sua vida se resume a adequar-se às regras, abrir caminho por meio de suas habilidades e conquistar o dinheiro suficiente para se expor, por meio das mercadorias, como um vencedor, uma “Cinderela”.

Preocupado então com a ascensão social - com se adequar à sociedade ao invés de modificar suas estruturas -, enxergando os produtos adquiridos com o dinheiro como representações simbólicas de sua personalidade e tirando proveito de uma religiosidade de superfície, pode-se dizer que o comportamento do cidadão brasileiro, cordial, é antes uma máscara, algo plástico, perante as regras e etiquetas sociais.

¹¹ In: SENNETT, 2014, p. 214.

Em outra canção, Tom Zé expressa essa plasticidade com que os brasileiros lidam com as regras de comportamento e com as estruturas sociais. Na música *Escolinha de robô*, do disco *Tom Zé* (RGE, 1970), isso fica bastante evidente:

Todo mundo pronto pra começar
Cada qual por ordem no seu lugar
A corrente é 110
Vamos ligar
E já vai 1 e 2 e 3 e 1 e 2 e 3 e 1 e 2 e 3 e já
Ao sentar-se dobre a perna pelo joelho
E se alguém lhe falar
É desgraça que vai, é desgraça que vem
Ha, ha, ha, queira sorrir, é permitido
Faça algumas orações por dia
Depois mande a consciência junto com os lençóis pra lavanderia

Ao sorrir abra os lábios docemente
E se alguém te falar, da desgraça

Podemos identificar uma postura mecânica que é transmitida na forma de um manual de instruções - o que é reforçado pelos verbos no imperativo, como uma série de passos a serem seguidos (“dobre”, “queira”, “faça”, “mande” e “abra”) – que ensinam o indivíduo a se portar de forma hipócrita perante os outros. Cabe ressaltar também que o aspecto religioso é abordado como mera etiqueta: diante da desgraça alheia, devem-se fazer algumas orações e mandar “a consciência junto com os lençóis pra lavanderia”. Todas as ações devem ser executadas de forma plástica, sem qualquer envolvimento com aquilo que se faz. Como essas ações são puramente mecânicas, elas podem ser alteradas sem muito esforço, isto é, não há coerência nem disciplina suficientes para garantir a fixação desses hábitos, propiciando ao sujeito abandonar todos essas etiquetas quando se fizer necessário. Como reforça Holanda (1995): “Um amor pronunciado pelas formas fixas e pelas leis genéricas, que circunscrevem a realidade complexa e difícil dentro do âmbito de nossos desejos, é dos aspectos mais constantes e significativos do caráter brasileiro”. (p. 158)

Além do que foi exposto acima, é fundamental atentarmos para o contexto histórico da canção. O disco *Tom Zé* foi lançado em 1970, quando o Brasil vivia o período mais duro da Ditadura Militar (1964-1985), os chamados “anos de chumbo”. Dessa forma, a postura mecânica propagada pela canção pode ser tomada como uma representação da forma como o governo militar exigia que os cidadãos brasileiros se comportassem. O verso “E já vai 1 e 2 e 3 e 1 e 2 e 3 e 1 e 2 e 3 e já” pode ser associado a uma marcha de soldados obedientes. Esse tipo de comportamento, submisso,

obediente, não questionador, era o tipo de comportamento ideal segundo o governo da época. “Cada qual por ordem no seu lugar” era o que o governo exigia da sociedade, usando da força física, da repressão e da tortura para alcançar esse objetivo. Não é gratuita, portanto, a expressão “é permitido” no nono verso da canção. Tom Zé, com seu texto, critica ironicamente a forma robotizada como o governo queria que os brasileiros se comportassem: de forma plástica, manipulável, submissa aos desmandos de um governo autoritário e golpista.

Outro fator que mostra a crítica presente na canção é a ordem para que as pessoas não se importassem com as situações vivenciadas. Ao se ler a “desgraça que vai” e a “desgraça que vem” não como desgraças pessoais, mas como os resultados da política externa, do aumento da desigualdade social e dos desmandos do governo da época, percebe-se a postura indiferente dos cidadãos que era estimulada pelo governo. Aqueles que se rebelavam, que questionavam e ousavam lutar contra esses resultados, eram punidos através de prisões, torturas e “desaparecimentos”. Como um manual de instruções para sobreviver a um governo militar como o brasileiro, a canção critica, ironicamente, o lema “Brasil, ame-o ou deixe-o”, tão divulgado pela política da época.

Retomando, então, a relação entre o público e o privado, entre a religião e os desejos mais íntimos, entre a ascensão social e os símbolos de personalidade em que as mercadorias se transformam, Sérgio Buarque conclui que o brasileiro aceita e desobedece a regras e a leis de acordo com sua personalidade, com suas vontades, adequando-se quando julga necessário e subvertendo-as quando elas se tornam um empecilho:

“A vida íntima do brasileiro nem é bastante coesa, nem bastante disciplinada, para envolver e dominar toda a sua personalidade, integrando-a, como peça consciente, no conjunto social. Ele é livre, pois, para se abandonar a todo repertório de ideias, gestos e formas que encontre em seu caminho, assimilando-os frequentemente sem maiores dificuldades.” (HOLANDA, 1995, p. 151)

2.3- A ARISTOCRACIA E A BURGUESIA E SEUS LUGARES NA ESTRUTURA DO PODER

A adaptação dos valores e modelos sociais diante das situações em que vive é, talvez, uma das principais características do povo brasileiro, o famoso “jeitinho”. Para melhor desenvolver essa característica da identidade nacional, devemos, primeiro, analisar como se organiza e se estrutura o poder na sociedade brasileira.

Para isso, recorreremos novamente ao cancionero do artista que nos apresenta duas canções que são muito reveladoras desse aspecto. As músicas *Desafio do boia-fria*, de seu disco *No Jardim da Política* (1998), e *Desafio de Jogos de Armar (faça você mesmo)* (Trama, 2000) mostram bem a relação entre patrão e empregados no Brasil além de retratar a estrutura de poder na nossa sociedade:

Patrão:

Meus senhores, vou lhes apresentar
uma gente não sei de que lugar,
uma coisa que imita a raça humana:
eis aqui o trabalhador da cana.

Pois agora eles só querem falar
em direitos e leis a registrar,
imagine a confusão que dá!

Eu explico pra eles a tarde inteira
esse tal de registro na carteira
atrapalha, é burrice, é besteira.

Boia-Fria:

Mas o traquejo da lei e do direito
não degrada quem dele se apetece
pois enquanto se nutre de respeito
é o trabalhador que se enobrece.

Além disso quem chega-se à virtude
e da lei se aproxima e se convém
tá mostrando ao patrão solicitude
por querer o que dele advém.

Desse modo o registro na carteira
será nossa causa verdadeira.

Patrão:

Mas que raça de gente muquirana
me saiu esse trabalhador da cana!
ignora que a lei e a justiça
é da autoridade submissa
e quando jegue se mete a gato mestre
vai um pé pr'oeste e outro pro leste.

E assim no seu tema predileto

o diabo já passa por dileto
com esse tal de registro na carteira
que atrapalha, é burrice, é besteira.

Boia-Fria:

Da justiça e da lei quem se aproxima
tá louvando o que vem de lá de cima
mas o luxo, o palácio, o desperdício
é com Deus que se ajusta cada vício.

Sei que a nossa caneta é o machado
mas poetas da popularidade
com sonetos e versos caprichados
já disseram por nós lá na cidade:

Que lutar por registro na carteira
será nossa causa verdadeira.

Patrão:

Não me traga cantores de protesto,
eta raça de gente que eu detesto,
só de ouvir este nome de política
eu já fico agastado e com azia,
sinto dores, a febre me arrepia
tenho a tosse a maleita e a raquítica,
pelo campo é o voto, a abertura,
já não tem mais pureza a criatura

com esse tal de registro na carteira
que atrapalha, é burrice, é besteira.

Boia Fria:

Pois pra mim você tá é misturando
ter pureza com ser ignorante
tá chamando a burrice de elegante
a bobeira mental advogando.

Se eu estudo é lutando na peleja
da maneira de a vida melhorar
e com isso não vou abandonar
a pureza da alma sertaneja.

Desse modo o registro na carteira
será nossa causa verdadeira
(*Desafio do boia-fria*, Tom Zé)

Doutor:

Meus senhores, vou lhes apresentar
A figura do homem popular,
Esse tipo idiota e muquirana
É um bicho que imita a raça humana.

O homem:

O doutor exagera e desatina
Pois quando o pobre tem no seu repasto
O direito a escola e proteína
O seu cérebro cresce qual um astro
E começa a nascer pra todo lado
Jesus Cristo e muito Fidel Castro

Refrão:
Africará mingüê e favelará
mérica de verme que deusará
Iocuné Tatuapé Irará

Doutor:
Veja o pobre de hoje: quer tratar
Do direito, da lei, ecologia.
É na merda que eles vão parar
Ou na peste, maleita, hidropisia.

O homem:
Mas o Direito, na sua amplitude
Serve o grande e o pequeno também.
Além disso quem chega-se à virtude
E da lei se aproxima e se convém
Tá mostrando ao doutor solicitude
Por querer o que dele advém.
(*Desafio*, Tom Zé)

As duas canções são bastante semelhantes, tanto no aspecto do conteúdo como no formal. Ambas se baseiam nos desafios, ou repentes¹², como forma estrutural para a transmissão de sua mensagem e em ambas vemos dois indivíduos de classes sociais distintas defendendo sua visão sobre algum aspecto, no caso, a luta por direitos trabalhistas pelo boia-fria e por direitos básicos pelo homem popular em oposição ao patrão e ao doutor.

Para discutir as relações de poder presentes nas canções, faz-se necessário, num primeiro momento, recorrer à história. Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, faz um pequeno levantamento da história do Brasil até chegar à Proclamação da República. Seu intuito é mostrar que a ideia de democracia, como todos os movimentos aparentemente reformadores, no Brasil, partiu de cima para baixo, ou seja, foi imposta pela elite.

Dessa maneira, o historiador argumenta que o que houve, na transposição da Monarquia para República, foi uma adaptação dos privilégios da aristocracia rural para mantê-los no regime democrático. Afirma o historiador:

“Uma aristocracia rural e semifeudal importou-a [a democracia] e tratou de acomodá-la, onde fosse possível, aos seus direitos ou privilégios, os mesmos privilégios que tinham sido, no Velho Mundo, o alvo da luta da burguesia contra os aristocratas. E assim puderam incorporar à situação tradicional, ao menos como fachada ou decoração externa, alguns lemas que pareciam os

¹² Segundo João Miguel Manzolillo Sautchuk, o desafio, ou repente, é “uma modalidade de poesia cantada e improvisada praticada na região Nordeste do Brasil. (...) Seus praticantes são chamados de *repentistas*, *cantadores* ou *violeiros* e cantam sempre em dupla, alternando-se na composição de estrofes de acordo com parâmetros rígidos de métrica, rima e coerência temática”.

mais acertados para a época e eram exaltados nos livros e discursos.”
(HOLANDA, 1995, p. 160)

Seguindo a linha de raciocínio proposta por Holanda, o primeiro aspecto a ser ressaltado nessas composições é a troca entre os personagens do “patrão” e do “doutor”.

Na primeira canção, assistimos a uma disputa entre um trabalhador da cana e seu patrão. Por se tratar um ambiente rural, podemos relacioná-la à aristocracia rural que dominava, em termos políticos, o Brasil pré-republicano. Vale ressaltar, porém, que essa aristocracia não se extinguiu com o advento da República. Pelo contrário, conforme já afirmou Holanda (1995), ela permaneceu no poder por meio de recursos políticos para a manutenção de seus privilégios.

De posse desses fatos, podemos identificar na letra da canção indícios da dominação da aristocracia rural brasileira. Em primeiro lugar, isso fica claro na forma como o patrão define o trabalhador da cana: “uma coisa que imita a raça humana”. A desvalorização (“coisa”) do trabalhador enquanto indivíduo e ser humano (“imita a raça humana”) mostra a visão de superioridade que o patrão alimenta sobre seus empregados e o desprezo que ele sente pelos trabalhadores braçais.

Outro aspecto a ser mencionado, que confirma a tese de Holanda de que a aristocracia moldava a política de acordo com suas necessidades, fica explícito nos versos: “ignora que a lei e a justiça / é da autoridade submissa”. Assumindo-se como autoridade, o patrão não reconhece a imposição das leis trabalhistas sobre ele, negando os direitos solicitados por seus trabalhadores: “esse tal de registro na carteira /atrapalha, é burrice, é besteira”. Além disso, o patrão associa a política à doença, dando uma carga negativa à postura engajada e militante de seus trabalhadores. No entanto, ao afirmar que a lei e a justiça são submissas à autoridade (aristocracia rural), o patrão cai em contradição. Na verdade, o que ele defende é que a luta política, quando não alinhada a seus interesses, é desprezível, mas quando precisa dela, utiliza-a a seu próprio benefício, o que confirma a tese de Holanda.

Já na segunda canção, o patrão é substituído pelo doutor, o que simboliza, dentro da ótica com que estamos lendo as canções, a alteração do poder da aristocracia para a burguesia. A respeito do título de “doutor”, Holanda (1995) tece alguns comentários:

“Apenas, no Brasil, se fatores de ordem econômica e social – comuns a todos os países americanos – devem ter contribuído largamente para o prestígio das profissões liberais, convém não esquecer que o mesmo prestígio já as cercava tradicionalmente na mãe-pátria. (...)”

A dignidade e importância que confere o título de doutor permitem ao indivíduo atravessar a existência com discreta compostura e, em alguns casos, podem libertá-lo da necessidade de uma caça incessante aos bens materiais, que subjuga e humilha a personalidade”. (p. 157)

O discurso do doutor em nada difere do discurso do patrão. A aristocracia rural apenas mudou de nome dadas as transformações sociais pelas quais o Brasil passou, mas manteve-se no mesmo lugar na estrutura de poder, tanto é que, na segunda canção, conservaram-se versos e expressões da primeira versão: “É um bicho que imita a raça humana” e “muquirana”, por exemplo.

Cabe ressaltar também que nessa canção, como na primeira, em momento algum o doutor, assim como o patrão, luta por direitos. Pelo contrário, seu discurso é o discurso da conservação do *establishment* social. Não há, como nas palavras do historiador, a “necessidade de uma caça incessante aos bens materiais”. Essa “caça”, “que subjuga e humilha a personalidade” é a missão do boia-fria e do homem popular, que estão subjugados e humilhados na sociedade, como bem nos revela a maneira como são tratados nos dois textos: “coisa”, “bicho”, “imita a raça humana”, “idiota”, “muquirana”, “É na merda que eles vão parar”.

Diante desse estado em que se encontra, o que resta ao povo? Usar das mesmas ferramentas que usa a elite para conservar-se no poder: desrespeitar a lei e a justiça quando estas se tornam verdadeiros obstáculos para sua subsistência.

Nesse sentido, cabe a análise de um texto que confirma essa ideia: a canção *Profissão Ladrão*, presente no álbum *Grande Liquidação* (Rozemblit, 1968), o primeiro disco do compositor:

Deram parte ao delegado
Que eu era filho vadio
Semana que eu não trabalhava
Sustentava mulher com cinco fio

O delegado me intimou
Pr’eu ir na delegacia
Fui prestar depoimento
Daquilo que eu nem sabia

Mas eu tenho tanta profissão
Que já nem sei contar
Inventor, industrial, até cirurgião

Em muita gente que não presta fiz
intervenção
Vou lhe contar

Que no fabrico de boneco sou industrial

Mas vosmicê guarde segredo pela caridade
Pois eu atendo a domicílio na sociedade
E como inventor me orgulho porque eu
Já honrei a memória de Santos Dumont
Inventei um maquinário
Ainda lá na minha terra
Fabricava mil cruzeiros
Mais bem-feito que os da Inglaterra

Sei que quem rouba um, é moleque
Aos dez, promovido a ladrão
Se rouba 100 já passou de doutor
E 10 mil, é figura nacional
E se rouba 80 milhões...
É a diplomacia internacional
A "Boa Vizinhança" e outras tranças

É que na profissão de ladrão
Injustiça e preconceito
Dá chuva pra inundação
Para alguns fama e respeito
Pra outros a maldição
Pois o tamanho do roubo
Faz a honra do ladrão

E é por isso que eu só vou para o xadrez
Seu delegado
Se o senhor trouxer primeiro
Toda a classe para o meu lado
Mas neste dia de aflição
Não vai ter prisão no mundo
Pra caber a multidão

Eu sei que não sou delicado
Mas quem se deu por ferido
Foi porque tem seu pecado

Nessa canção, percebe-se que o eu lírico, um ladrão convocado a depor na delegacia, explica ao delegado sua profissão, uma vez que fora acusado de vadiagem (“Deram parte ao delegado / Que eu era filho vadio”). Pelo tipo de linguagem presente na fala do ladrão, percebe-se que ele é oriundo das camadas mais baixas da população (“cinco fio”, “Pr’eu” e “vosmicê”) e está distante de sua terra natal, o que se comprova pelo advérbio “lá”, presente em “Inventei um maquinário / Ainda lá na minha terra”.

Fora da terra natal, privado do acesso à educação e acusado de vadiagem, restou a esse indivíduo defender-se e, em sua defesa, fica explícito o “jeitinho brasileiro” de adaptar as leis e a justiça às necessidades que a vida lhe impôs. A sétima estrofe é a mais representativa nesse quesito.

As noções de justiça e preconceito são relativas, já que “Para alguns [dá] fama e respeito / Pra outros a maldição / Pois o tamanho do roubo / Faz a honra do ladrão”. Constatando que dependendo de quem comete o crime a punição às vezes sequer existe,

esse indivíduo faz uso dessa “brecha” para poder sobreviver, praticando pequenos furtos e golpes em gente da “sociedade”. E é assim que ele tenta convencer o delegado não de sua inocência, mas de ser apenas um entre tantos bandidos que formam a sociedade brasileira:

“E é por isso que eu só vou para o xadrez
Seu delegado
Se o senhor trouxer primeiro
Toda a classe para o meu lado
Mas neste dia de aflição
Não vai ter prisão no mundo
Pra caber a multidão.”

Nesse quesito, a análise de José Murilo de Carvalho serve novamente como argumento histórico e sociológico para confirmar a postura “malandra” do brasileiro.

Segundo o historiador, pensadores contemporâneos à proclamação da República afirmavam que no Rio de Janeiro não existia povo. Já se observou anteriormente que, de fato, o povo entendido como a massa de cidadãos ativos, conscientes de seus direitos e deveres e capazes de se organizar, seja pelas ações legais, seja por ações radicais, a fim de defenderem seus interesses, não existia no Rio de Janeiro (CARVALHO,1987, p. 141).

Também já concluímos que essa postura ativa do cidadão brasileiro não existia em função de um Estado – ou um sistema de governo – que não respondia a seus anseios, normalmente, porque as estruturas de funcionamento acabavam por excluir o povo da participação política.

Sérgio Buarque de Holanda justifica que essa inexistência do Estado se deu em função de o poder permanecer nas mãos dos mesmos donos, mudando apenas a terminologia com que eles eram tratados: dos grandes agricultores e latifundiários do Brasil monárquico, passou-se aos profissionais liberais, ou “doutores”, que eram descendentes desses agricultores, seja de forma sanguínea ou de forma intelectual.

Carvalho acrescenta ainda a formação da República brasileira, resultado híbrido de algumas teorias liberais com práticas conservadoras. Segundo este historiador, a cidade do Rio de Janeiro mais se aproximava da cidade antiga, nos termos de Weber, do que da cidade medieval, que teria dado origem à moderna sociedade industrial capitalista.

Carvalho nos mostra que a escravidão foi um entrave à formação de corporações trabalhistas que teria como consequência uma atividade maior por parte dos cidadãos. Quando a república é proclamada no Brasil, ainda temos uma parcela significativa da população trabalhando no comércio, no transporte e no serviço doméstico, numa quase continuação das funções dos antigos escravos e, obviamente, numa permanência de sua apatia.

Historicamente, portanto, a sociedade brasileira provinha de uma tradição cultural familista, religiosa, integrativa e hierarquizada, que entrará em choque com a tradição liberal e individualista que se instaura no Brasil a partir da abolição da escravidão e da República.

Diante desse antagonismo, defende o historiador, que

“O que resultou não foi a vitória de uma delas, antes um novo híbrido. O avanço liberal não foi acompanhado de avanço igual na liberdade e na participação. O Estado republicano perdeu os restos de elementos integrativos que possuía o Estado monárquico (...), sem adquirir a base associativa do Estado liberal democrático.” (CARVALHO, 1987, p. 154/155)

Perante uma sociedade que não estava organizada conforme o modelo da cidade medieval e, portanto, pronta para se transformar na sociedade capitalista e industrial, o Estado brasileiro acabou por se transformar também nesse híbrido, incorporando práticas contrárias ao modelo europeu republicano.

Carvalho ilustra esse fato com a participação dos capoeiras, dos capangas e dos malandros no processo eleitoral, que já se discutiu anteriormente; soma-se a isso a presença dos escravos dentro da casa dos senhores que minavam a disciplina da família branca, assim como modificavam as relações entre o senhor e o escravo, e o predomínio de homens em relação às mulheres, o que dificultava a formação de famílias regulares. (CARVALHO, 1987, p. 159).

Sendo assim,

“Mesmo que a autoridade o desejasse, seria impossível a aplicação estrita da lei. Daí que parte do próprio poder e de seus representantes desenvolveram-se táticas de convivência com a desordem, ou com uma ordem distinta da prevista. A lei era então desmoralizada de todos os lados, em todos os domínios. Esta duplicidade de mundos, mais aguda no Rio, talvez tenha contribuído para a mentalidade de irreverência, de deboche, de malícia.” (CARVALHO, 1987, p. 159)

Junte-se um Estado que não aplicava as leis de forma estrita pelos motivos acima mencionados a uma população de caráter cordial, como apresentado por Holanda, e com uma sociedade que caminha para a intimidade, cujos cidadãos são marcados pelo narcisismo, como defende Sennett. Resultado é que

“O Estado aparece como algo a que se recorre, como algo necessário e útil, mas que permanece fora do controle, externo ao cidadão. Ele não é visto como produto de um concerto político, pelo menos não de um concerto em que se inclua a população. É uma visão antes de súdito que de cidadão, de quem se coloca como objeto da ação do Estado e não de quem se julga no direito de a influenciar.” (CARVALHO, 1987, p. 146/147)

Diante de um Estado corrupto, que não aplica com rigor as leis que ele mesmo desenvolve, e cujas leis são reflexo antes do interesse das classes dominantes do que da população de cidadãos, o povo opta, portanto, pela malandragem. Como conclui José Murilo de Carvalho:

“O povo sabia que o formal não era sério. Não havia caminhos de participação, a República não era para valer. Nessa perspectiva, o bestializado era quem levasse a política a sério, era o que se prestasse à manipulação. (...) Quem apenas assistia, como fazia o povo do Rio por ocasião das grandes transformações realizadas a sua revelia, estava longe de ser bestializado. Era bilontra.” (CARVALHO, 1987, p. 160)

Seguindo essa linha de raciocínio, outra canção de Tom Zé mostra-se fundamental para a construção desse retrato de cidadão brasileiro:

ARRASTÃO DE HOMERO
Sabe com quem tá falando?
Eu sou amigo do Rei...
Que importa o nome que eu tenho
Que importa aquilo que eu 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

CORO
Se eu pudesse atrasaria
Este relógio dois mil
Pra rezar na primeira missa
Pelo futuro do Brasil

ACALANTO
Inhem inhem inhem
Inhem inhem inhem
Nhem ... nhem nhem
Nhem nhem

CORO
Iê Peri iê Peri iê camará
Iê Peri camará
Peri Brasil

PERI
E eu, o que sou?
E eu, o que sei?
Macunáfma, sou eu?
Tiradentes, sou eu?
Sou eu um 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?

(*Perisseia*, Tom Zé / Capinan)

Nessa canção, publicada no disco *Jogos de Armar (faça você mesmo)*, Trama 2000, alguns aspectos se mostram relevantes para o trabalho aqui elaborado.

O primeiro elemento a ser destacado aqui é o título. Ao evocar a obra de Homero, *Odisseia*, Tom Zé recupera a figura do herói épico que enfrenta inúmeros obstáculos para a concretização de seus objetivos. No entanto, o compositor retira o nome de Odisseu (ou Ulisses) do título original e o substitui por Peri, protagonista do romance *O guarani*, de José de Alencar, obra representativa do romantismo indianista que marcou a literatura brasileira na primeira metade do século XIX.

Dessa forma, enquanto a *Odisseia* narra os feitos heroicos de Ulisses, a *Perisseia* de Tom Zé narra os feitos de Peri, o herói indígena que seria, para os escritores românticos, a representação do modelo ideal de brasileiro: ingênuo, puro, justo, simples, forte, valente, corajoso etc. E esse herói enfrentaria, ao longo de sua longa jornada, os 500 anos de história do Brasil, aventuras, peripécias e acontecimentos anormais e variados.

Relacionando Peri ao cidadão brasileiro, sua *Odisseia*, portanto, seria enfrentar os acontecimentos contrários à realização de seus objetivos que, dentro da linha de raciocínio a que se vem obedecendo, podem ser entendidos como o Estado e a própria sociedade, cada vez mais intimista, que impõe ao herói verdadeiros obstáculos.

Não é gratuito, então, que o nome de Peri seja substituído inúmeras vezes por figuras da História nacional. A primeira substituição é feita com o nome de Zumbi dos Palmares, figura símbolo da luta contra a escravidão do povo negro que marcou a história da sociedade brasileira e cujos reflexos se estendem até hoje. Sendo assim, o primeiro obstáculo que Peri tem que enfrentar é a escravidão e, para isso, além de Peri, ele tem que se tornar Zumbi e lutar com a própria vida contra a exploração da mão-de-obra negra e contra os maus tratos sofridos por essa parcela da sociedade brasileira ao longo de toda a nossa história.

Líder durante quinze anos da “maior comunidade de escravos fugidos e possivelmente a que sobreviveu por mais tempo na América portuguesa”, como atestam Lília M. Schwarcz e Heloisa M. Starling, em *Brasil: uma biografia*, a figura de Zumbi torna-se, na canção de Tom Zé, um símbolo da luta contra a escravização e a exploração dos negros e mestiços no Brasil e a favor da liberdade, da dignidade e do respeito ao seu trabalho e a sua cultura, historicamente desprestigiados no país. Segundo as historiadoras:

“Zumbi liderou a guerra palmarina contra as autoridades portuguesas, resguardou a autonomia dos quilombos e assegurou a liberdade de seus habitantes. A guerra só se encerrou em 1694, com a queda da Cerca Real do Macaco, depois de 42 dias de sítio, da derrota e execução de Zumbi, e da destruição, a ferro e fogo, de Palmares.

Palmares serviria de exemplo para os dois lados. Na época, as autoridades coloniais o tomaram como um modelo para a repressão sem dó nem piedade: era isso que acontecia com aqueles que negavam a lei. Mas Palmares também se converteu em símbolo de uma luta negra por inclusão social e em referência para uma interpretação do Brasil que não legava aos escravos apenas o papel de vítimas passivas. Eram vítimas porque não tinham escolhido viajar para cá e trabalhar na cana. Mas foram agentes, uma vez que não se acomodaram ao regime de privações a eles imposto.” (SCHWARCZ, 2015, p. 102)

A segunda substituição é de uma força poética enorme. Peri é substituído por Galdino. Galdino Jesus dos Santos foi um líder indígena brasileiro que morreu em 1997 em decorrência de queimaduras que lhe foram feitas por cinco jovens brasilienses de classe alta. O líder indígena estava em Brasília para participar de um debate acerca da demarcação de terras na área Caramuru/Paraguassu, localizada no sul da Bahia. Depois

de participar das comemorações sobre o dia do índio, Galdino teria se perdido por Brasília e se atrasado para chegar à pensão em que estava hospedado. Ao dormir num ponto de ônibus, foi confundido com um mendigo e teve 95% de seu corpo queimado por esses jovens, que alegaram ter mente dar um “susto” nele.¹³

A troca feita por Tom Zé em sua canção é de extrema relevância para a crítica presente em seus versos. Enquanto Peri é o herói romântico, portanto idealizado segundo o modelo ideológico dos escritores desse período, Galdino representa o índio real e a forma como eles são tratados no Brasil.

Em primeiro lugar, cabe destacar o que motivou a ida do líder indígena para Brasília: a demarcação de terras. A necessidade de haver esse debate entre o povo indígena e o Estado é revelador da forma como o governo historicamente trata nossa população autóctone: o desrespeito completo pelo seu espaço, por seu território de direito, que precisa ser constantemente negociado e, frequentemente, resulta em genocídios, assassinatos e violência.

Em segundo lugar, a atitude dos jovens é reveladora da forma como a sociedade lida com a população indígena, também sintomática do completo desprezo por sua cultura. Ainda há um agravante nesse caso: para os rapazes que atearam fogo ao índio, ele havia sido confundido com um mendigo, como se o fato de ele ser um mendigo justificasse tamanha violência e covardia.

A troca de Peri por Galdino é a troca da visão idealizada do Romantismo brasileiro sobre a figura do índio pela constatação da violenta realidade, marcada pela opressão, dos povos indígenas brasileiros. O segundo obstáculo, portanto, que o herói brasileiro tem que enfrentar é o desprezo do Estado e da sociedade para com os índios e as populações marginalizadas em nosso país.

Outra troca realizada é com a figura de Tiradentes, considerado herói nacional pela luta na Conjuração Mineira (1789) contra os abusos do poder da metrópole sobre a colônia durante a era da mineração em Minas Gerais.

O movimento da Inconfidência foi uma resposta de um grupo de intelectuais contra os abusos da Coroa portuguesa em relação à província de Minas Gerais, principalmente no que se referia à alta cobrança de impostos sobre o ouro daqui

¹³ As informações sobre o caso do índio Galdino foram retiradas de http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/cidades/2012/04/20/interna_cidadesdf,298900/morte-de-indio-queimado-vivo-em-brasilia-completa-15-anos.shtml. Acesso em 31/07/2016.

retirado. Esse movimento buscava, também, a independência dessa província da metrópole portuguesa.

Recorrendo novamente às historiadoras,

“O que fez um grupo de letrados e vassalos de posses, em princípio bem integrados ao mundo do absolutismo português, transformar-se em protagonista de uma forma especialíssima de revolta política na América – a Conjuração Mineira – foi uma combinação entre o ressentimento e a percepção de autossuficiência econômica de sua capitania.” (SCHWARCZ, 2015, p. 143)

Em razão disso, a troca de Peri por Tiradentes representa, metaforicamente, a luta pela independência política e econômica do Brasil das nossas metrópoles que, direcionadas ao contexto de produção da obra (2000), podem ser entendidas como as potências econômicas do capitalismo, a saber, os Estados Unidos e a Europa.

“Tiradentes foi o mais ativo propagandista das ideias que sustentaram o projeto político da Conjuração Mineira, e o grande responsável por colocá-las em circulação no interior de uma rede formada pelo entrecruzamento de diferentes grupos sociais.

(...)

Ele não era o líder da Conjuração Mineira; era seu principal propagandista.

(...)

Esse o motivo pelo qual a pena aplicada a ele pela Coroa foi exemplar, espetacular e ‘pública’ – para que o horror do castigo não se apagasse jamais da memória dos colonos.” (*Idem*, pp. 143/144)

Nesse contexto, essa troca representa o enfrentamento a mais um obstáculo, a exploração política e econômica de que somos vítimas no capitalismo globalizado. É preciso, portanto, que o cidadão brasileiro se torne um Tiradentes, um mártir na luta pela nossa real independência, agora a nível cultural, político e econômico.

Um fator importante a ser destacado nesse momento é o destino das personagens históricas elencadas por Tom Zé nessa canção. Todas elas foram brutalmente assassinadas em nome do Estado (Zumbi e Tiradentes) ou resultado do descaso da sociedade e do próprio Estado em relação a suas causas (Galdino).

Isso deixa bem evidente a violência presente na sociedade brasileira, violência essa que muitas vezes torna-se institucionalizada. Impossível não relacionar a punição vigorosa aplicada aos dois primeiros líderes de movimentos de rebeldia contra a Coroa portuguesa à violência até hoje praticada nos becos das favelas por uma polícia militarmente treinada contra uma população majoritariamente negra e pobre, que sofre cotidianamente pelo desamparo e pela covardia do nosso Estado.

A última substituição tratada aqui é em relação a Macunaíma, protagonista da obra do escritor modernista Mário de Andrade, *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter*. Nesse caso, troca-se a visão romântica pela visão modernista em nossa literatura.

Macunaíma é apresentado na obra de Mário de Andrade não como o herói indianista romântico, mas como o malandro, o safado, o “herói sem nenhum caráter”, do título, ou seja, um anti-herói. Gláucia Buratto Rodrigues de Mello e Mauricio Brito de Carvalho, em artigo intitulado *Um aspecto da identidade brasileira: o arquétipo da malandragem*, analisam a personagem de Mário de Andrade como representante arquetípico da malandragem brasileira. Afirmam os estudiosos:

“Conforme o autor o caracteriza já no título do livro, Macunaíma é um herói sem nenhum caráter. Sob esta alcunha e ao longo de suas aventuras, o leitor vai se familiarizando com uma personagem criativa, bem-humorada e desprovida e ética, de remorso, de piedade. Já no início de suas aventuras, ele deixa a sua consciência descansando na boca do Rio Negro e, somente ao final delas é que ele volta ao local para recuperá-la.” (MELLO; CARVALHO, 2001, pp. 68/69)

Essa substituição enquadra-se perfeitamente no painel que foi esboçado até aqui, isto é, o verdadeiro herói brasileiro não é o índio puro, ingênuo, valente e corajoso da literatura romântica, mas o anti-herói de Mário de Andrade, o malandro, o bilontra, de José Murilo de Carvalho.

Confirmando a tese do historiador, diante de um Estado e de uma sociedade que, ao invés de sustentar e apoiar sua população, a marginaliza, explora e oprime, o verdadeiro cidadão é aquele que consegue desvencilhar-se das normas, das regras e sobrevive a elas.

Zumbi, Tiradentes e Galdino são apenas três nomes que, ao longo de nossa história, servem não apenas para ilustrar, mas também para provar o que José Murilo de

Carvalho apresenta ao analisar a Revolta da Vacina e o que Tom Zé e Capinam mostram nessa canção: perante um Estado e uma sociedade violentos, cruéis e covardes, a malandragem é a saída para a sobrevivência de uma população massacrada por leis injustas, por um aparato policial assassino e por uma violência simbólica disseminada por nosso cotidiano.

Retomando o trabalho de Mello e Carvalho, conclui-se que

“... o malandro em si não deve ser entendido como um traço característico da nossa personalidade cínica ou desonesta. Trata-se mais de uma solução criativa de sobrevivência num país extremamente dividido por fortes desigualdades sociais e econômicas.

(...)

Trata-se de uma certa plasticidade ou capacidade criativa que encontram as pessoas, sobretudo aquelas, naturais de meios tradicionais e menos favorecidos, em valer-se de muita criatividade – o famoso *jeitinho*, no Brasil – para tirar melhor partido nas situações adversas. (...) Mais do que como exercício de um mau-caratismo, como uma falta de caráter, próxima do cinismo destituído de ambição e desejo espúrio de poder, dotado de uma lógica própria que se justifica pela adequação e habilidade capazes de diminuir ou equilibrar forças antagônicas e barreiras sociais.” (*Idem*, pp. 67/71)

Nesse sentido, as imagens do Brasil como um “gigante-menino”, um “navio sem destino”, presentes na segunda estrofe da canção, são reveladoras da postura crítica de seus compositores. O Estado e a sociedade, em geral, voltam-se contra seus cidadãos, a quem só restam a malandragem e o “jeitinho” para conseguirem sobreviver. Por isso, por estar historicamente numa *Odisseia*, no sentido de uma longa aventura, repleta de empecilhos e obstáculos, o cidadão brasileiro configura-se como um herói, não nos padrões clássicos, mas o anti-herói, aquele que precisa fazer uso da sensualidade, do bom-humor, da criatividade e da desobediência a algumas leis para conseguir sobreviver.

Ao aliar a leitura e a análise dessa canção às demais já feitas ao longo dessa dissertação e às principais teorias apresentadas aqui, pode-se observar de que forma Tom Zé encara e retrata o brasileiro.

Ao retomar figuras históricas em sua canção, o compositor entra em desacordo com a teoria de Renan de que para se firmar enquanto nação, é necessário que o povo

esqueça determinados eventos de seu passado. É justamente o contrário o que faz Tom Zé. Sua música é a recuperação de figuras históricas importantes aliadas àquilo que elas até hoje representam para o Brasil: a resistência, a revolta, a luta e, ao mesmo tempo, a opressão e a violência de um Estado que quase nunca protege seus cidadãos.

Justamente por fazer isso, Tom Zé confirma a ideia de Bhabha de que uma nação é formada por um todo que não é homogêneo, mas híbrido. O discurso das minorias de que fala Bhabha aparece na canção de Tom Zé a partir das figuras de Zumbi, que representa os negros; de Galdino, representando os índios; de Tiradentes, representando aqueles que lutam por nossa real independência nos níveis político, cultural e social e Macunaíma, representando o grosso da população brasileira que encontra na malandragem, na cordialidade e na bestialidade a saída para sua sobrevivência.

Em Tom Zé, a fala do povo, “a língua da rua” mencionada na primeira canção analisada, a cultura originada dessa massa, o “pagode”, surgem como os discursos das minorias fundamentais para a narração da nação, conforme defende Bhabha. O Estado enquanto símbolo da opressão aparece nas figuras do “patrão” e do “doutor”, na do “delegado” que interroga o ladrão e na “escolinha de robô” que impõe os códigos de comportamento necessários à sobrevivência. Além disso, o sistema capitalista, com sua ética criticada pelo artista, também surge em suas músicas nas figuras da “gravata” que enforca e humilha quem a utiliza; do “chefe de família”, que ensina os filhos a se portarem de forma hipócrita para resguardarem seu sucesso em forma de “dólar, muito dólar” e na do jovem trabalhador, que quer voltar para sua cidade como “Cinderela”, símbolo do sucesso.

Dessa forma, pode-se dizer que Tom Zé confirma a tese de que estamos em uma nação híbrida, cujas minorias aparecem massacradas pelo poder do Governo, evidenciando a tensão entre o performático e o pedagógico, entre o governo e o povo. Essa tensão, todavia, floresce no Brasil de duas formas distintas: aparece enquanto enfrentamento, lutas e revoltas, como bem indicam as figuras de Zumbi, Galdino e Tiradentes, ao mesmo tempo em que acaba, muitas vezes, sendo minada pela postura cordial e bestializada, simbolizada pela figura de Macunaíma nessa última canção.

Nesse último aspecto, pode-se observar que Tom Zé apresenta uma visão sobre a cordialidade que aflora como resultado da tensão entre o povo e sua cultura e o governo e a cultura erudita. Além disso, Tom Zé deixa claro que esse aspecto do comportamento do brasileiro não é exclusividade de uma determinada camada social. Pelo contrário, a cordialidade, a bestialidade e a malandragem aparecem dissolvidas em todas as classes

sociais. Está tanto na figura do “chefe de família” como na do “ladrão” que tenta de todas as maneiras sobreviver. Ela também aparece como o resultado da fusão da tragédia com o pagode, seria ela a única forma de os “Quixotes da Bahia” combaterem os “dragões aliados aos caminhões e aos supermercados”.

Para Tom Zé, a cordialidade é forma de resistência à imposição brutal de um sistema político e ideológico que não corresponde aos anseios de toda uma população. É símbolo de um povo que, aparentemente gentil e pacífico, luta bravamente por seus direitos a despeito das punições (Zumbi, Galdino, Tiradentes, boia-fria, operário, ladrão) ao mesmo tempo em que tenta, constantemente, de forma harmônica, superar essas barreiras e sobreviver, ainda que para isso seja necessário burlar as leis com malícia, bom-humor e criatividade.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dessa dissertação, busquei demonstrar de que maneira a obra de Tom Zé pode ser lida também como uma das várias formas de representação da identidade nacional. No entanto, como a relevância desse tema se reflete na imensa produção histórica, filosófica, sociológica e literária existente sobre o assunto, foi necessário limitar as leituras ao gênero dissertação. Por essa razão, enfoquei minha leitura nas ideias defendidas por Sérgio Buarque de Holanda e José Murilo de Carvalho, que se associam no que diz respeito à defesa de uma imagem do brasileiro enquanto malandro. Nas palavras dos historiadores, o brasileiro é, respectivamente, o Homem Cordial e o Bestializado.

Espero ter sido capaz de mostrar que a obra de Tom Zé, de certa maneira, confirma as teorias apresentadas pelos estudiosos, mas vai além. Tom Zé extrapola o que a crítica desenvolve e revela, através de seu trabalho com a linguagem aliado à observação pessoal da sociedade, uma visão própria do brasileiro, mostrando a cordialidade como uma forma que o brasileiro encontrou para enfrentar os obstáculos que a organização da nossa sociedade acabou criando ao longo de sua história. Com a mesma perspicácia, Tom Zé não cai no senso comum que lê a cordialidade como símbolo de passividade. Para o compositor, o brasileiro luta e luta constantemente contra seus inimigos, que, muitas vezes, mostram-se presentes dentro de nosso território. Essa luta é física, aparece na forma de revolta, de resistência e de enfrentamento ao mesmo tempo em que é cultural e se revela no bom-humor, na desobediência e na criatividade que nos caracteriza e é marca registrada da obra desse artista.

É fundamental ressaltar que não há, nesse trabalho, a pretensão de esgotar as leituras possíveis no que diz respeito tanto às canções selecionadas quanto às ideias apresentadas. Pelo contrário, o que proponho é o debate, o questionamento e o aprofundamento dessas questões, posicionando-me sempre aberto ao contraditório e àquilo que pode, de alguma forma, ampliar e melhorar a discussão aqui iniciada.

Por fim, encerro esse trabalho com a sensação de que tanto as canções como a teoria histórica e sociológica poderiam ter sido mais bem desenvolvidas. No entanto, o tempo de que dispomos durante o programa do Mestrado muitas vezes acaba nos impedindo de ler mais, debater mais, questionar mais e até mesmo a insegurança de quem está, de certa forma, iniciando sua carreira acadêmica, nos impede de arriscar

mais, ainda que eu tenha tido todo o apoio e o suporte necessários do meu orientador para que isso ocorresse.

Ao longo dos dois anos e meio que levei para concluir esse trabalho, mantive atuante minha carreira de professor e isso, certamente, também me tomou um tempo que poderia ter sido direcionado exclusivamente para esse trabalho, tornando-o, talvez, mais sólido do que hoje ele se mostra. Mas não me arrependo das escolhas que fiz ao longo desse período. Se minha dissertação ficou, de alguma forma, prejudicada, acredito que as minhas aulas e os meus alunos foram influenciados por tudo aquilo que tive a oportunidade de aprender ao longo desse processo. Sendo assim, acredito que contribuí para a disseminação de conteúdos e discussões em salas de aula que, sem esse desafio na minha frente, nunca estariam presentes.

Concluo esse trabalho sabendo que não é seu fim. A potência crítica da obra de Tom Zé permanece ainda em aberto para que muitos estudiosos possam se debruçar sobre ela e encontrar novos temas e novas críticas e, inclusive, permite o aprofundamento e o questionamento das ideias defendidas por mim.

Novamente, espero que meu trabalho tenha sido feito à altura do compositor e do intelectual em que me inspirei para elaborá-lo, e tenha sido digno do povo a partir do qual todos esses debates foram fundados. Povo brasileiro do qual orgulhosamente faço parte e pelo qual luto, enquanto professor e agora estudioso de nossa literatura, para ser reconhecido enquanto conjunto de cidadãos que merecem ter seus direitos atendidos e respeitados por um governo legítimo que lute a seu favor, e não contra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. São Paulo: Martins Editora, 1955.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*; tradução Denise Bottman. – São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*; tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. - 2. ed. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. 3. ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- DA SILVA, G. S. B. P. *Tom Zé: o defeito como potência. A canção, o corpo, a mídia*. 2005. 135f. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica – Rio de Janeiro, 2005.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. São Paulo: Lamparina, 2014.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LEMO, A. M. A. *A construção da descanção de Tom Zé*. 2006. 96f. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Ceará – Fortaleza, 2006.
- MACHADO, José Pedro. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa – 6ª ed.* – Lisboa: Livros Horizonte, 1990.
- MAGALHÃES, LÍlian C. *Tom Zé: intelectual analfabeto*. 2010. 156f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora - Juiz de Fora. 2010.
- MELLO, Gláucia Buratto Rodrigues; CARVALHO, Mauricio Brito de, *Um aspecto da identidade brasileira: o arquétipo da malandragem*. In: LEMOS, Maria Teresa Toríbio B. et al, *América Latina, fragmentos de memória – 1ª ed.* – Rio de Janeiro: 7 letras, 2001.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa nova à tropicália*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- RENAN, Ernest. *O que é uma nação?*
<http://www.unicamp.br/~aulas/VOLUME01/ernest.pdf>. Acesso em: 20/07/2016.
- SAUTCHUK, João Miguel M. *A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. 2009. 214f. Tese (Antropologia Social). Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Brasília - Brasília, 2009.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel, *Brasil: uma biografia – 1ª ed.* – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*; tradução de Lygia Araujo Watanabe. - 1ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2014.

TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. - Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TEIXEIRA, Pedro Bustamante. *Do samba à bossa nova: inventando um país*. 1ª ed. – Curitiba: Appris, 2015.

ZÉ, Tom. *Correio da Estação do Brás*. Continental, 1978.

_____. *Encontros*. Org. Heyk Pimenta. – Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

_____. *Grande Liquidação*. Rozemblit, 1968.

_____. *Jogos de Armar (faça você mesmo)*. Trama 2000.

_____. *Nave Maria*. RGE, 1984.

_____. *No Jardim da Política*. 1985.

_____. *Todos os olhos*. Continental, 1973.

_____. *Tom Zé*. RGE, 1970.

_____. *Tropicalista lenta luta*. Publifolha, 2003.