

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Lílian Costa Magalhães

Tom Zé: intelectual analfabeto

Juiz de Fora
2010

Lílian Costa Magalhães

Tom Zé: intelectual analfabeto

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: Rogério de Souza Sérgio Ferreira

Juiz de Fora

2010

Lílian Costa Magalhães

Tom Zé: intelectual analfabeto

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.

Aprovada em __/__/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rogério de Souza Sérgio Ferreira (Orientador)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Alexandre Graça Faria
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Nícea Helena de Almeida Nogueira
Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora

DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação a toda minha família, composta por modelos reais de perseverança, parceria, dedicação, paciência e ética. Em especial, dedico esta dissertação a minha filha, Luiza, a minha mãe, Nilce, a meu marido e companheiro, Pablo e estendo esta dedicatória a todos que direta ou indiretamente me ajudaram, especialmente nas etapas finais da tessitura deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por me dar forças nos momentos em que desistir parecia o único caminho.

Agradeço a meu marido, Pablo, por estar presente a meu lado nas várias horas de dedicação a este trabalho, por seus “insights” inspiradores e por cuidar de nossa Luiza – e de mim - para que este trabalho pudesse ser concluído.

Agradeço a minha mãe, Nilce, por tanta coisa que não caberia nem nesta página nem em todas da dissertação, mas principalmente por ser esse modelo de mulher e profissional em quem me espelho.

Agradeço a meus sogros, Ângela e Luiz Carlos, pelo apoio, especialmente nos momentos difíceis, e pelas várias horas de *babysitting*.

Agradeço ao programa PPG Letras e à UFJF pela oportunidade de crescimento e pela abertura a novas ideias.

Agradeço a meu orientador, Rogério, pela dedicação e pela enorme contribuição para meu crescimento intelectual não só durante a feitura deste trabalho, mas também durante meus anos de graduação.

Agradeço aos membros da banca por sua visão crítica e contribuições que em muito enriquecem este trabalho.

Agradeço a todos os meus professores do curso de pós-graduação, que me motivaram a seguir em frente e cujas aulas me inspiraram e afiaram meu espírito crítico.

Agradeço a todos os meus colegas do curso de pós-graduação pelas pelo apoio irrestrito desde que a conheci.

Agradeço a Tiago Timponi por ser esse grande amigo e colega, além de incentivador de meu crescimento intelectual e profissional.

Agradeço também a minha filha, Luiza, por ser a materialização de um grande sonho de vida.

Finalmente, agradeço a Tom Zé, por ser esse artista maravilhoso cuja obra inspirou esta dissertação.

“Pense que eu sou um caboclo tolo boboca
Um tipo de mico cabeça-oca
Raquítico típico jeca-tatu
Um mero número zero um zé à esquerda
Pateta patético lesma lerda
Autômato pato panaca jacu

Penso dispenso a mula da sua ótica
Ora vá me lamber tradução inter-semiótica

Se segura milord aí que o mulato baião
(tá se blacktaiando)
Smoka-se todo na estética do arrastão.”

Tom Zé (Esteticar)

RESUMO

Esta dissertação busca realizar uma investigação da produção literomusical do cantor e compositor baiano Tom Zé. Busca-se analisar sua obra sob o prisma dos Estudos Culturais e de perspectivas teóricas contemporâneas tendo como termos-chave o conceito de “entre-lugar” e o de intertextualidade com o objetivo final de apresentar o artista como um novo tipo de intelectual, o “intelectual analfabeto”. Para tanto, os três capítulos desta dissertação dialogam com as ideias de pensadores como H. Bhabha, E. Said, A. Huysen, Linda Hutcheon, A. R. de Sant’Anna, Silviano Santiago, J. P. Sartre, A. Gramsci e J. Benda, entre outros.

Palavras-chave: Tom Zé. Intelectual. Literatura. Música.

ABSTRACT

This dissertation aims to make an investigation of the literary-musical production of Baiano singer and songwriter Tom Zé. His work is analyzed through the perspective of Cultural Studies and of Contemporary Theory, having words such as intertextuality and “in-between” as key terms with the final objective of presenting this artist as a new sort of intellectual, the “illiterate intellectual”. In order to do so, the three chapters of this dissertation dialogue with the ideas of thinkers such as H. Bhabha, E. Said, A. Huyssen, Linda Hutcheon, A. R. de Sant’Anna, Silviano Santiago, J. P. Sartre, A. Gramsci and J. Benda, among others.

Key-words: Tom Zé. Intellectual. Literature. Music.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	1
2	FABRICANDO TOM ZÉ	6
2.1	IRARÁ E A ORALIDADE NA MÚSICA DE TOM ZÉ	6
2.2	O LEITOR TOM ZÉ	19
2.3	A MÚSICA VEIO PARA FICAR	25
2.4	TROPICALISMO, ESTÉTICA E MÍDIA	29
2.5	O EXÍLIO MIDIÁTICO PÓS-TROPICALISTA E A VOLTA POR CIMA	40
2.6	RÓTULOS? NÃO.	45
3	CONHECENDO TOM ZÉ	51
3.1	TOM ZÉ, O “PLAGIOCOMBINADOR”	51
3.1.1	– Plágio, paródia, pastiche etc.	51
3.1.2	– A estética do arrastão	60
3.2	A “DESCANÇÃO” E O ACORDO TÁCITO	75
3.3	INSTRUMENTOS, “INSTRONZEMENTOS” E PERFORMANCE	85
4	O INTELLECTUAL ANALFABETO	98
4.1	O INTELLECTUAL E O TEMPO	98
4.2	QUEM É O INTELLECTUAL?	104

4.3 O LUGAR DO INTELECTUAL	114
4.4 CRÍTICO E CRÍTICA	118
4.5 O INTELECTUAL ANALFABETO	123
CONCLUSÕES	139
REFERÊNCIAS	144

INTRODUÇÃO

Tom Zé, ou Antônio José Santana Martins, mais conhecido como cantor e compositor, é, na verdade, um “multiartista” cuja obra singular certamente merece ser estudada. Pretendemos fazer um estudo da obra literomusical de Tom Zé sob o prisma dos Estudos Culturais e de outras perspectivas contemporâneas tendo como termos-chave o conceito de “entre-lugar” (Silviano Santiago) e o de intertextualidade. O objetivo final é apresentar o artista como um novo tipo de intelectual, o “intelectual analfabeto”, termo cunhado pelo próprio artista em estudo.

É provável que a escolha de um músico cause certa estranheza a alguns ao ser objeto de estudo da literatura. No entanto, vale lembrar aqui, em primeiro lugar, que Tom Zé também é escritor, pois escreve artigos constantemente; além do fato de um compositor ser um escritor também. Também, tomando como base os Estudos Culturais – entendidos como uma tendência da crítica literária contemporânea que prima pelo diálogo com diversas áreas do saber e pela valorização da voz dos marginalizados e das minorias – é natural encontrarmos aproximações entre música e literatura que permitem analisar a primeira como parte da segunda. E, para que não percamos a literatura como a plataforma de estudo, preferimos delimitar nossas considerações, restringindo-as às letras de Tom Zé e à sua estética composicional de um modo geral. Sendo assim, embora façamos algumas referências à parte não-verbal da música, não trabalharemos com teoria musical.

Reforçando as conexões entre literatura e música, lembramos que, dentre as várias acepções da palavra “literário”, segundo Telenia Hill (1983, p. 21-23), encontramos o significado de “gerar”, “fabricar” textos. A arte literária, assim, seria uma espécie de concretização de uma essência complexa e polissêmica. A música, por analogia, pode ser interpretada como uma realização física de ideias e conceitos estéticos. Emil Staiger, em *Conceitos fundamentais da poética* (1975), vê o artista literário como um grande manipulador, além de afirmar que as próprias letras complexas de uma variedade de artistas podem ser elevadas ao status de poesia. Staiger também considera que não só a letra, mas sua junção com a melodia perfaz o milagre da lírica (o que justifica não desconsiderarmos totalmente a melodia quando das análises aqui apresentadas).

De fato, há muitas relações entre literatura e música: ambas trabalham a sonoridade das palavras e se desenvolvem no tempo (diferentemente das artes plásticas, por exemplo). A palavra “lírica”, por exemplo, vem do fato de poemas serem acompanhados de um

instrumento musical, a lira. Ariano Suassuna, em seu *Iniciação à estética* (2009), por exemplo, fala da possibilidade da presença literária de sentimentos e expressões na música. A partir de uma perspectiva histórica, pode-se encontrar mais convergências que remontam às origens da literatura ocidental, como é o caso da literatura grega, em cujas origens há uma associação com a música e a dança. Muitas obras épicas, por terem sido compostas antes da invenção da escrita, foram conservadas graças à transmissão oral por meio de poetas-cantores (*aedos*).

A literatura também tem sido objeto de inspiração da criação musical. No caso específico da literatura brasileira e sua associação à música, é interessante notar que, a partir de década de 1960, deslocou-se de seu cenário habitual (o livro), passando a circular por meio de outras formas de comunicação, especialmente pela música popular, haja vista a relação entre o concretismo e os tropicalistas. Affonso Romano de Sant'Anna, em um texto de 1978, admite a música haver passado a tema de estudos literários devido, principalmente, a uma expansão da área de interesse dos professores e dos alunos, além de uma confluência entre poesia e música acentuada pela migração de poetas ao campo musical e de músicos que se impregnaram de literatura em suas composições musicais, operando um trânsito livre por esses dois campos. Na verdade, outras conexões poderiam ser traçadas entre a música (não só enquanto letra, mas também enquanto melodia) e a literatura, mas isso foge a nosso escopo. O que importa nesta dissertação é lembrar que a música aqui é defendida como objeto legítimo de investigação dos estudos literários.

No caso específico de Tom Zé, podemos encontrar muitas conexões entre a literatura propriamente dita e a sua produção musical. Além de compositor musical, o artista escreve, quase diariamente, um *blog* através do qual compartilha com seus leitores suas opiniões sobre política, arte, literatura e diversos outros assuntos. Além disso, ele escreve artigos para revistas e jornais de todo o mundo. Muitos de seus escritos, inclusive, encontram-se reproduzidos em seu livro *Tropicalista Lenta Luta*, de 2003. Sua relação com a literatura, como será mostrada no primeiro capítulo desta dissertação, não para aí. A literatura possui grande influência tanto na sua formação quanto na sua produção artística.

Sendo assim, sob a ótica da literatura, esta dissertação se propõe a estudar a obra musical de Tom Zé, com prioridade dada às letras. Como em sua obra Tom Zé visa a desapropriar certos discursos de seu contexto original para então ressignificá-los em um processo de apropriação parodística, termos como “entre-lugar”, “hibridismo”, “modernidade” e “pós-modernidade” aparecem com frequência na análise de uma forma de

fazer arte que converte Tom Zé em um modelo diferente de intelectual: o intelectual analfabeto.

Para alcançar tais objetivos, é proposta aqui uma viagem ao centro da obra de Tom Zé que se inicia no Capítulo 1 desta dissertação. Nele, é abordada sua formação enquanto artista e intelectual. Por certo, querer falar da obra de Tom Zé sem mostrar as influências que o ajudaram a moldar sua obra e os deslocamentos múltiplos vividos pelo poeta-compositor seria algo impensável, pois as experiências por ele vivenciadas se converteram em elementos que, como demonstraremos, marcaram sua obra de forma muito distinta e peculiar.

Sendo assim, no primeiro capítulo, a proposta é fazer uma apresentação de Antônio José Santana Martins, esse intelectual-músico-escritor também conhecido como Tom Zé. Assim, a jornada começa a partir de uma perspectiva histórica, mencionando momentos da vida de Tom Zé desde os tempos de sua cidade natal, Ipiranga, com sua cultura fortemente oral, até a mudança para Salvador, a faculdade de música e, finalmente, a sua fixação em São Paulo, perpassando as fases pré-tropicalista, tropicalista e pós-tropicalista. Da primeira dessas fases foi feito um recorte de momentos que influenciaram a técnica de composição e a proposta artística de Tom Zé, enquanto que na fase tropicalista evidencia-se o referido movimento – e seus agentes –

como um dos responsáveis por uma abertura cultural no cenário artístico nacional. Nessa parte da dissertação, pedimos licença ao compositor-intelectual em estudo e promovemos certo afastamento intencional do tema central, com o objetivo de refletir sobre algumas características do movimento que influenciaram sua estética composicional. Há um retorno ao tema central da dissertação quando nos referimos à fase pós-tropicalista, ou seja, o período mais maduro da produção de Tom Zé. Ela é brevemente citada nesse capítulo com o intuito de concluir a parte histórica. O sustento teórico desse capítulo compreende autores especializados em música geral e MPB, como Cláudio Coelho, Christopher Dunn, Carlos Calado, Celso Favaretto e J. Eduardo Homem de Mello. Ideias de autores como Stuart Hall, Theodor Adorno, Walter Ong, Silviano Santiago e Miriam Volpe também contribuíram para a tessitura desse capítulo.

No Capítulo 2 desta dissertação é mostrado, analisado e exemplificado o processo de criação e composição de Tom Zé, o qual contribui imensamente para entendermos seu projeto artístico-político. Também é abordada a prática discursiva e a postura do artista-intelectual exemplificada nas letras de suas “descanções”. Serão abordados conceitos como paródia, pastiche, apropriação, hibridismo e intertextualidade em uma tentativa de delimitar e

compreender a “estética do arrastão” e o novo acordo tácito proposto por Tom Zé. A nosso ver, esses pontos levantados são extremamente importantes para a compreensão de sua obra, para que culminemos com a figura do “intelectual analfabeto” (objeto do capítulo seguinte). A sustentação teórica principal baseia-se nos pensamentos de Linda Hutcheon, Affonso R. de Sant’Anna, Fredric Jameson, Mikhail Bakhtin e Michel Foucault, além de Homi K. Bhabha, Andreas Huyssen, Silviano Santiago, Walter Benjamin e Luiz Tatit.

No capítulo final desta dissertação Tom Zé é finalmente apresentado como um “novo” tipo de intelectual. Para tanto, iniciamos o mesmo com um breve histórico das várias acepções do termo ao longo do tempo, mostrando a evolução do intelectual de acordo com as próprias mudanças da “classe” e mudanças políticas. Em seguida, apresentaremos definições do termo intelectual elaboradas por autores de renome como A. Gramsci, Julien Benda, Jeremy Jennings & Russel Jacoby, Edward Said e Jean-Paul Sartre e discutiremos qual ou quais seria(m) o(s) papel(eis) do intelectual segundo esses autores. As críticas que comumente são feitas aos intelectuais também fazem parte deste capítulo como forma de enriquecer as discussões sobre a figura do intelectual. Finalmente, apresentamos o modelo de intelectual “analfabeto” ao qual corresponderia Tom Zé. Além dos livros dos autores supracitados, como nas demais partes desta dissertação, buscamos em CDs, DVDs, entrevistas e *websites* sobre Tom Zé complementos e um enriquecimento de nossas considerações para que, do amálgama dos três capítulos, sejam tecidas as conclusões desta investigação.

A metodologia deste trabalho envolveu uma minuciosa e sistematizada pesquisa bibliográfica e musical (CDs, DVDs e discos) para a elaboração de propostas analíticas a respeito do tema através de métodos descritivos e comparativos, percorrendo as etapas de levantamento e análise de bibliografia teórica, literária, musical e crítica utilizadas como suporte para as análises posteriores. Nem todos os componentes da discografia de Tom Zé foram “visitados” quando da composição desta dissertação, mas grande parte da mesma foi estudada para os propósitos aqui pretendidos. O critério de escolha foi o da representatividade das canções (ou diríamos “descanções”, para já adentrar o universo composicional de Tom Zé). Também, devido ao fato de não haver suficiente material publicado sobre o compositor, vários *websites* foram consultados durante a composição da dissertação, especialmente os *links* encontrados no site pessoal do artista (conectando principalmente a reportagens e artigos sobre Tom Zé), além de uma busca abrangente de *sites* diversos relacionados ao tema e ao artista.

2 FABRICANDO TOM ZÉ

2.1 IRARÁ E A ORALIDADE NA MÚSICA DE TOM ZÉ

Ao longo dos próximos parágrafos, procuraremos relacionar alguns eventos pontuais da trajetória de vida do artista/intelectual Tom Zé com sua produção literomusical, mostrando como esse artista veio a ser. Apesar de considerar que a biografia de um autor/compositor não necessariamente “ajuda a explicar” sua obra (BARTHES, 1988), procuraremos mostrar que, neste caso, conhecer a história de vida de Tom Zé – e como foi moldada sua técnica de escritura – é extremamente importante para lançar luzes sobre sua produção artística. Esta consideração baseia-se nas ideias de Stuart Hall e do sociólogo Pierre Bourdieu. O primeiro afirmou que “um trabalho estético é também fruto da percepção, da visão de mundo e, porque não dizer, da identidade do indivíduo que o realiza” (HALL, 2005, p. 9). O segundo afirmou, em seu *As regras da arte*, que

É preciso perguntar como (o artista) chegou a ser o que foi (...) sendo dadas sua origem social e as propriedades socialmente constituídas que ele lhe devia, pôde ocupar ou, em certos casos, produzir as posições já feitas ou por fazer oferecidas por um estado determinado do campo. (BOURDIEU, 1996, p. 244).

Assim sendo, vejamos uma biografia crítica formada por fragmentos significativos de sua vida, de sua formação cultural e sua trajetória até o ponto em que ele tem sua volta triunfal legitimado pela crítica internacional, “pois é sabido que a família, a escola e mais recentemente a mídia, cada um a sua maneira impõe, homeopaticamente um sistema integrado de referências e padrões identitários” (BOURDIEU, 1996, p.9).

Tom Zé nasceu em Irará, cidadezinha do sertão baiano, em 1936. Decerto ele não teve uma infância pobre, como muitos de sua terra natal, devido a um bilhete premiado de loteria. Ademais, era filho de um comerciante, tendo sua infância diretamente ligada à loja do pai e aos tipos nordestinos que passavam por ela. “O balcão da loja do meu pai foi a universidade mais sofisticada que já frequentei” (DUNN, 1994, p. 116). No entanto, seu status financeiro não o impediu de ser um garoto como os demais nem de se identificar com as pessoas de lá. Na loja de seu pai, por exemplo, Tom Zé pôde ter acesso a um leque bastante variado de pessoas, experiências e vivências que viraram fonte de inspiração.

Irará, ainda naquela época, era um pequeno povoado do interior com forte cultura oral, pois muitos de seus habitantes ainda eram analfabetos. Além disso, a transmissão da cultura pela oralidade já era um hábito herdado dos povos que lá se estabeleceram, como os árabes. A transmissão marcadamente oral da cultura acabou por influenciar o modo como Tom Zé percebia o mundo. Afinal, as antigas histórias – na verdade mais um amontoado de narrativas e ritmos que se propagavam de boca em boca e passavam de mão em mão –, eram o que havia de mais importante no rico imaginário cultural daqueles nordestinos.

Tom Zé constantemente refere-se à transmissão da cultura e à troca de informações por meio da oralidade dizendo que Irará ainda se encontrava à época em uma era “pré-gutemberguiana”, ou seja, anterior à prensa.

Espero que seja fácil para os leitores imaginar um mundo onde o ouvido era mais importante do que a vista. Por exemplo, 1) a janela para o mundo eram as conversas depois do jantar, principalmente se apareciam visitas de outras cidades ou tipo que viajavam; 2) a alfabetização era um *know-how* diletante a que submetiam alguns filhos de ricos (não todos) e que depois, por desuso, podia até ser esquecido. Aí então que nesse universo acabava de chegar a luz elétrica, dando um salto de quinhentos anos no túnel do tempo e trazendo para nossos “jantares” viajantes sonoros como Nora Ney e Antônio Maria, magicamente reduzidos ao mesmo corpo... Olhe, era muito UFO para minha cabeça! (ZÉ, 2003, p. 92-93, grifo nosso).

Nesta citação, vemos a atenção que Tom Zé chama para sua origem “analfabeta”, fato que discutiremos em nosso terceiro capítulo. Foi via esse mundo “analfabeto” que as primeiras informações culturais chegaram a Tom Zé. Uma análise das letras do compositor mostra como essa cultura marcadamente oral de Irará se fez presente em sua obra, seja nas temáticas, nas escolhas lexicais, no tom conversacional e natural de suas letras, ou mesmo no privilégio que ele dá aos sons do dia a dia (os quais insere em suas músicas).

Um bom exemplo do tom conversacional de suas letras está em *Lavagem da Igreja de Irará* (do álbum *Correio da Estação do Brás*, 1978) que, além disso, está “recheada” de refrões de cantigas de roda, o que reforça a questão da oralidade em sua obra: “(...) Pulo pra Rua de Cima. / valei-me Nossa Senhora / arrepare o remelexo / que entrou na roda agora. / Arriba a saia, peixão / todo mundo arribou, você não (...)”. Aqui, além das marcas do discurso oral e do léxico típico do sertanejo, temos referências aos costumes e festejos do povo de Irará. Essa música fala de uma festa folclórica durante a qual as ruas da cidade são lavadas e as lavadeiras entoam canções. Outros eventos, como a “Festa do Cruzeiro”, também são mencionados na canção, costumes imortalizados na letra da música de Tom Zé. Nesta, como em muitas de suas canções, percebemos a força do folclore nordestino:

Em 1960, sem nem imaginar o que estava fazendo, abri o código genético do folclore, que é uma espécie de receptáculo sagrado, religioso: abri e coloquei personagens vivos do cotidiano de Irará. Hoje muitos estão mortos, voltaram ao universo da religião. Abri o mito cristalizado e implantei os personagens: minha mãe de santo, dona Melânia, sinhá Inácia, Zé Tapera, que soltava foguete em todas as festas populares – enquanto a banda de barbeiros tocava *Zé Zé Zé Popô*.¹

A fala do compositor nos mostra, além da grande influência de sua cidade natal em seu imaginário, uma característica importante de suas letras: a linguagem coloquial e descompromissada aliada à captação das vivências mais próximas e imediatas das pessoas de sua comunidade. Poder-se-ia considerar suas letras, assim, como as de uma literatura de “natureza desliterarizante” (CALEGARI, 2010, p. 3-4), que é uma pista do “entre-lugar” ocupado por sua obra – no sentido utilizado pelo crítico Silviano Santiago em *O entre-lugar do discurso latino-americano* (primeiro capítulo do livro *Uma literatura nos trópicos*, de 2000), segundo o qual o termo “entre-lugar” pode ser entendido como um movimento de desvio da norma que instituímos também como *locus* de enunciação. Calcado no pensamento pós-estruturalista, o autor fala da busca da América Latina por um lugar no mundo da cultura e da literatura. Ao mesmo tempo em que nós, latinoamericanos, repetimos o que vem do estrangeiro, do colonizador, somos diferentes, contestamos e contrariamos. Somos o local da enunciação do “entre-lugar”. O desejo desse autor seria o de uma (re)valorização daquilo que é diferente e pluricultural, eliminando do discurso literário valores como unidade e pureza.

Outra canção que pode ser destacada por apresentar marcas da oralidade é *Passagem de Som* (*Jogos de Armar*, 2000):

Alô! Tem som aqui neste microfone?
Quanta microfonia!
1, 2, 3, som, experiência
1, 2, 3, som, experiência
Alô alô som
O cio do som
Alô alô som
O vinho do som
Alô alô som
A caixa de som om om
A caixa de som om om
Bota um pouco mais de agudo

O uso do tom conversacional nesta canção é tão natural que, em alguns de seus *shows*, Tom Zé tocou essa música enquanto a platéia se acomodava nos assentos e, para

¹ ZÉ, Tom. **Seu piroca. Boas penas. Limpidez mão dupla.** Disponível em <http://tomze.blog.uol.com.br/arch2009-05-24_2009-05-30.html>. Acesso em 15 set. 2009.

muitos, a canção passou despercebida enquanto tal. Muitos acreditaram tratar-se mesmo de uma passagem de som. Nota-se nessa estratégia do compositor uma forma de “sacolejar” o público, de provocar novas sensações – o que é uma constante em sua obra.

Na verdade, além das letras de suas músicas, Tom Zé utiliza marcas típicas da modalidade falada da língua como estratégia literária em outros de seus escritos: *blog*, artigos, e textos diversos, muitos dos quais podem ser encontrados em seu livro, *Tropicalista Lenta Luta* (2003). Seu *blog*, é bom salientar, atua, entre outras coisas, como uma espécie de paratexto de suas canções, onde ele as comenta e as debate com os leitores. Já em seu livro, Tom Zé apresenta uma coletânea de 25 textos de sua autoria que se assemelham a um bate papo desses que se tem com um conhecido na porta de uma venda ou boteco, como podemos ver no excerto reproduzido abaixo, do texto intitulado *Jorge Amado*, que havia sido inicialmente publicado no número 48 (ano 4) da revista *Bravo!*, datada de setembro de 2001:

Corre um boato: Jorge teria morrido no mês passado. Não sei, a gente vai acreditando em tudo que passa na televisão... Já houve casos, muitos, de notícias semelhantes seguidas de desmentidos. O próprio Jorge é testemunha de que Quincas Berro D'Água, seu chegado, teve falsa morte divulgada. Vadinho, o primeiro marido de Dona Flor, morrido e sacramentado, gozava de boa saúde e continuava passando por cima da “viúva”. (...) Por enquanto, não acredito e desconfio. (ZÉ, 2003, p. 117).

Nota-se no trecho um tom notadamente prosaico, demonstrando uma aproximação da escrita com a fala, em uma atitude de libertação da escrita nobre e de oposição ao “beletrismo”, trazendo para a literatura as imperfeições de um intelectual “analfabeto” (que será comentado no terceiro capítulo), ou aspectos do mundano, da espontaneidade, do simplório e do feio. Esse “arrastão” em direção à língua ordinária também aproxima a escritura de Tom Zé das práticas modernistas. Sendo assim, vejamos mais detalhes sobre a oralidade nas letras deste compositor.

Enquanto a escrita é geralmente vista como algo elaborado estruturalmente, mais complexo, formal e abstrato do que a fala, esta última normalmente é percebida como sendo concreta, contextual e estruturalmente simples (MARCUSCHI, 1989). Essa divisão, hoje, não é mais tão nítida, contudo. Geralmente considera-se que ambas, apesar de suas características próprias, estão em constante interação. As mensagens enviadas por programas de conversação *online*, como o MSN, por exemplo, são um exemplo de marcas do falar em textos escritos.

Nos escritos de Tom Zé encontramos diversas marcas da modalidade oral. Essas marcas podem ser morfossintáticas, como, por exemplo, o emprego de partículas sem conteúdo significativo propriamente dito (como “é que”), emprego do presente do indicativo

com sentido de futuro, uso do pretérito perfeito em vez do mais que perfeito e a tendência ao analitismo (“vou fazer” e não “farei”). Quanto a marcas léxico-semânticas, temos, por exemplo, expressões típicas do discurso oral (“sem essa”), expressões com constituintes de valor semântico indeterminado (“não sei quê”), coloquialismos, elementos fáticos (“é”, “ahn”) e expressões de situação (“então”).

Podemos perceber que, embora Tom Zé se utilize de procedimentos característicos da modalidade falada informal, a mensagem se torna literária pela forma como ele conjuga esses e outros elementos linguísticos e, também, pelos questionamentos levantados, a sua crítica social. Vejamos o exemplo abaixo, do texto *Na Prisão Entre Coturnos*, que encontramos no livro *Tropicalista Lenta Luta*: “Olhe, conviver com Caetano era assim de prazer e pavor. Tanto que, quando o levaram preso, eu tive uma convicção louca: ‘Eles querem é ficar com ele! Querem é estar e tê-lo perto.’ Que bobagem essa minha, não é?” (ZÉ, 2003, p.84). Aqui temos diversas marcas nítidas do discurso oral, como “olhe”, “assim”, “tanto que”, “é”, “essa”.

A utilização de elementos da comunicação oral na literatura produzida por Tom Zé (textos e letras) pode ser vista não só como uma expressão que reflete o jeito de falar do artista (e do sertanejo), mas, mais ainda, como uma estratégia que objetiva envolver o leitor/ouvinte e embutir as mensagens poéticas desse autor. A incorporação intencional e profusa de marcas de oralidade em Tom Zé aproxima o escritor do público leitor/ouvinte e acaba por criar uma espécie de simulação de realidade cotidiana que atrai o leitor/ouvinte. Isso remete ao pensamento de Walter Ong. Em seu *Oralidade e cultura escrita* (1998), Ong fez uma revisão a respeito do entendimento da identidade humana ao falar das tecnologias de escrita em especial. Ele comenta como passamos de uma sociedade oral para uma que produzia manuscritos; analisa o advento da imprensa e o da coletivização das obras; e termina por observar que, com o computador e a Internet, nos encontramos em uma nova fase: uma segunda oralidade que incorpora elementos dos modos quirográfico e oral. Para Ong não haveria, hoje, uma oralidade que já não tenha sido afetada pela escrita e pelo texto impresso. Em Tom Zé, poder-se-ia dizer, no entanto, que há um movimento em um sentido oposto: a escrita afetada pela oralidade.

O traslado entre elementos orais em textos escritos na obra de Tom Zé coloca sua escritura em uma posição intermediária ou, porque não dizer, coloca-a em uma espécie de “entre-lugar”, como ficará evidenciado no capítulo seguinte desta dissertação. Se considerarmos que Tom Zé desloca, descentra e desconstrói a forma de composição de um texto escrito ao incorporar elementos da modalidade oral, ele acaba por tirar ou mudar de

lugar a técnica de escritura de suas músicas e textos, o que marca o “entre-lugar” ocupado por suas composições.

Ao nos debruçarmos sobre as canções de Tom Zé, vemos que em muitas delas há uma história sendo contada, uma narração. Marcas do discurso narrativo também são uma forte característica de seus artigos e textos. Se considerarmos que o ato de narrar é a maneira mais comum e eficiente de transmissão e perpetuação das tradições e conhecimentos das sociedades em que a oralidade é sua principal forma de representação, fica ainda mais clara a opção de Tom Zé por essa forma de compor.

A oralidade marcante da escritura de Tom Zé pode mascarar, para os mais desavisados, todavia, a complexidade das letras, textos e dos temas por ele abordados. Na verdade, sua aparente simplicidade, provavelmente um resquício do jeito de ser do nordestino do interior e da cultura oral na qual foi criado, se configura como uma técnica de composição que pode, inclusive, ter fins “didáticos”. Tom Zé almeja o esclarecimento de seu público, como deixa claro em muitas entrevistas. E seu caminho é o método socrático da conversa, não o método “jesuítico” da canção de protesto (como ficará evidenciado mais adiante).

Retornando a Irará: além da forte cultura oral, havia naquele lugar sólidos resquícios da cultura moçárabe. Os moçárabes eram cristãos ibéricos que viviam sob o governo muçulmano mouro. Apesar de seus descendentes não se converterem ao Islã, eles adotaram elementos da língua e cultura árabes. Nas palavras do próprio artista,

encontramos esses oito séculos de cultura no sertanejo analfabeto. Seus antepassados chegaram ao Brasil nos séculos 16 e 17. No Nordeste e nos Gerais, empobreceram, tornaram-se analfabetos, mas tanto amavam a herança moçárabe dos avós que começaram a dançar cultura, cantar cultura, falar cultura. E a ler conceitos metafísicos nos eventos do dia-a-dia; a fazer pentimento, sobrepondo à dura paisagem nordestina chaves de conhecimento esotérico.²

Como vemos na citação, a cultura moçárabe é mencionada como de grande influência na cultura daquele povo e provavelmente influenciou Tom Zé em sua paixão em cantar e falar de cultura, além de enxergar a realidade através da metafísica e manter uma relação de grande proximidade e familiaridade com a tecnologia (assunto que retomaremos no Capítulo 2). Inclusive, Tom Zé atribui seu uso do português aos árabes. Segundo ele, o português falado em Irará era aquele resultante da dominação árabe (século VII até o XV). “Enquanto da França para cima a Europa foi educada pelos bárbaros-cristãos, os portugueses

² “ARTIGO É FESTIVO, NÃO É SÉRIO”, diz Tom Zé. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 9 mai. 1999. Disponível em <http://www.tomze.com.br/art45.htm> Acesso em: 01 fev. 2010.

foram educados pelo povo mais culto daquele tempo: o povo árabe, que tinha uma filosofia desenvolvida, tinha uma metafísica complexa, arquitetura, matemática, medicina” (COELHO, sem data). Assim, a estética de Tom Zé (e a de muitos compositores nordestinos, segundo o mesmo) possui muitas características advindas da cultura árabe:

A canção que se canta no interior ainda tem muita coisa do chamado microtom, da chamada microtonalidade, que o II Concílio de Trento expulsou do Ocidente, porque a Igreja precisava de uma música diatônica: Dó - ré - mi - ré - dó - mi - dó - si - dó... (solfejando), para poder fazer um cantochão, e todos os fiéis poderem cantar juntos. Uma música microtonal é impossível de se cantar junto, é uma música pessoal. Ora, o Deus cristão não admite um contato pessoal com ele, pelo menos das comunidades que a Igreja queria formar na época. A Igreja, naquele tempo, precisava muito de comunidades cantando a mesma canção e tal. O II Concílio de Trento expulsou a microtonalidade, passou-se a ter a escala diatônica. Até certos intervalos da escala diatônica foram proibidos, escrito no papel “o trítone é o diabo”. A dissonância já é o pecado, a microtonalidade já é o pecado, mas o trítone é o diabo em si. O trítone é a quarta aumentada ou quinta diminuída... Dó - Fá# (solfejando) Isso era proibido na música da Igreja e proibido na música erudita. Então, pode-se dizer que o maior compositor do Ocidente em toda a sua História é o próprio Concílio de Trento. A canção microtonal tinha muito isso de cantar, por exemplo: aqui, entre um intervalo de Dó para Dó#, eu tenho quatro comas e meia.³

Como se vê na fala acima, a música de Tom Zé possui aproximações com a forma composicional privilegiada pelos árabes. Percebemos uma fuga ao comum, ao cânone. Sua música denota uma visão muito pessoal marcada pela dissonância. Mas as tradições católicas também se encontram em suas canções, mostrando o caráter híbrido de sua estética composicional que prima pelo diálogo cultural.

Tom Zé, ainda menino, assistia a muitas apresentações de um tipo de representação operística conhecida como “chegança” (além da chegança, ao longo de sua carreira, Tom Zé também releu baiões, emboladas e sambas rurais). Por meio dessa manifestação cultural, os nordestinos de fé católica seguiam uma tradição de representação de lutas entre portugueses e mouros quando da invasão dos muçulmanos na Península Ibérica. Essas tradições marcaram Tom Zé que, à época de sua participação no CPC (Centro Popular de Cultura)⁴, fez parceria com José Carlos Capinam, compondo canções inspiradas no folclore (como *Bumba meu boi*) e na chegança.

³ COELHO, Luiz Alexandre. Todos os tons de Tom Zé. In: **Revista Backstage**. Disponível em: <<http://www.tomze.com.br/ent1.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2010.

⁴ O Centro Popular de Cultura era uma organização associada à UNE (União Nacional dos Estudantes) que tinha o objetivo de criar e divulgar uma arte popular revolucionária de resistência e contracultura.

Também os trovadores que por Irará passavam (nos anos 1940 e 1950) deixaram suas marcas em Tom Zé, especialmente em seu gosto pela aliteração (vide a letra de *Jimmi Rendase*) e a onomatopéia (muito presente no CD *Danç-êh-sá*, a exemplo das sílabas percussivas que formam onomatopéias diversas, além de vocalises e ruídos) e em suas sátiras ao cotidiano do brasileiro. A influência desses cancionistas é comentada pelo professor Christopher Dunn em seu artigo *Senhor Cidadão e o Andróide com Defeito: Tom Zé e a Questão da Cidadania no Brasil*. Segundo o estudioso, esses cancionistas tradicionais “trabalham com um repertório permanente de canções, introduzindo variações nas letras e nos arranjos de acordo com o contexto e a situação imediata. Da mesma forma, muitas das composições de Tom Zé são contingentes, temporárias e incompletas” (DUNN, 2007, p.153). Em seus *shows*, Tom Zé revitaliza suas canções, variando as letras ou mesmo as explicando de modo diverso do que havia feito em outras apresentações ou entrevistas. Sendo assim, vê-se aí mais uma pista sobre o posicionamento da obra de Tom Zé em um “entre-lugar”: podemos dizer que os signos em sua música estão em constante trânsito, nunca se fixando em um só ponto.

A crítica social da realidade vivida (e sofrida) pelo sertanejo é uma temática que marca a composição de Tom Zé. De modo geral, este compositor busca formas musicais típicas do nordeste também para tratar desses temas. O “desafio”, uma forma de cantar muito comum no nordeste, envolve um duelo musical entre dois violeiros que mutuamente rebaixam-se. Esse estilo tradicional nordestino herdado dos árabes (via colonização portuguesa no Brasil) também influenciou Tom Zé em suas composições, como se pode observar na canção *Desafio do Bóia-Fria*, do álbum *No Jardim da Política* (1998). O diálogo típico do gênero aqui é travado entre um bóia-fria e um fazendeiro, desvelando os problemas de conflitos de terra e de *status quo* nessa parte do país. Essa canção foi, mais tarde, re-escrita por Tom Zé no CD *Jogos de Armar* (2000) com o título de *Desafio*, desta vez falando do doutor e do homem. Vejamos trechos das letras:

Desafio do Bóia-Fria

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!

(...)

Bóia-Fria:

Mas o traquejo da lei e do direito

Desafio

Doutor:

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

(...)

Veja o pobre de hoje: quer tratar

Do direito, da lei, ecologia.

É na merda que eles vão parar

Ou na peste, maleita, hidropisia.

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.

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.

Além da substituição das personagens “patrão” por “doutor” e “bóia-fria” por “homem”, nota-se a transferência da situação rural para a urbana. Além disso, o bóia-fria é reduzido a um quase-humano e o homem a um animal, na segunda letra. Estes dois buscam seus direitos, fato que é criticado pelo patrão/doutor, e acreditam na força do trabalho honesto. Como se pode observar, Tom Zé retoma a temática da exploração do trabalhador, parafraseando, ou, nas suas palavras, “plagiando” a si mesmo.

A afirmação das origens aparece em muitos outros momentos de sua obra. No álbum *Estudando o samba* (1976) pode-se observar, por exemplo, na canção *Mã*, a primeira do mesmo, uma polifonia sobre um ostinato⁵. Ouvem-se nessa canção vozes nasaladas, marcas do interior do Brasil. Um olhar mais atento sobre sua obra nos faz perceber o ponto de vista peculiar que a sua origem, a de um lugar do sertão nordestino brasileiro, lhe confere. Outra canção com o “cheiro” e o “sabor” das suas origens é *Maria bago-mole*, sua primeira composição:

Guilherme se requebra
Rufino bota pó
Euclides morde o braço
Das Dores fala só

João ré diz que é vivo
Em dom do e é dado
Germino o curador
Por Dalva foi surrado
Lucinha sobe e desce
Tiririca bole bole

⁵ Há definições variáveis para o termo. De modo geral, concorda-se que seja padrão, motivo ou frase musical repetido, em uma mesma altura, em uma canção. Presentes em composições clássicas, podem se comparar aos *riffs* de músicas populares. Muito utilizado no jazz e na música barroca. Um bom exemplo de ostinato é a música *Bolero*, de Ravel.

Mas todos passam bem
Com Maria Bago Mole
Maria Bago Maria Bago
Maria Bago, Bago, Bago⁶

Recheada de humor e teatralidade, a canção fez muito sucesso entre os amigos e conhecidos de Tom Zé. Os hábitos dos moradores de Irará e de “doidos” que por lá passavam são descritos; além deles, há a “personagem principal”, Maria Bago-mole, uma “moça” que iniciava os rapazes da cidade nos prazeres do corpo. O sucesso da canção levou Tom Zé a cogitar a carreira musical, como ele revela em seu livro:

O sucesso de “Maria Bago-Mole”, que toda a cidade aprendeu de repente e passou uma tarde cantando na rua, deu-me num calafrio, uma intuição: *um dia vou ter de enfrentar um palco*. Diante dessa conclusão, tomei uma providência radical: entrei numa Universidade de Palco, a mais categorizada: o conhecido e popular “Homem da Mala”. (ZÉ, 2003, p.41).

Os “homens da mala” a quem o compositor se refere na citação eram os vendedores ambulantes, artistas que precisam ganhar o espaço da rua e transformá-la em palco. A conquista da atenção do público sempre foi muito importante para Tom Zé. Sua estética composicional foi em muito afetada pela realização de que a música depende de um público ouvinte. É por isso que ele procura, a todo o momento, criar na canção – e também fora dela, com sua performance de palco, como veremos no Capítulo 2 – formas de prender a atenção de quem o ouve/assiste e novas formas de percepção da sua obra.

Na verdade, Tom Zé, enquanto um sertanejo radicado em São Paulo, sempre sentiu na pele a condição de “estrangeiro” no sentido que vemos em Kristeva e em Tzvetan Todorov em seu *O homem desenraizado* (como veremos no Capítulo 2). Apesar de longe geograficamente de Irará, esta nunca saiu de dentro de Tom Zé. Um dos questionamentos de Kristeva em seu *Estrangeiros para nós mesmos* (1993) é o de como é possível a integração do estrangeiro sem a rejeição ou anulação de sua base cultural. A “estrangeiridade” de Tom Zé vai além do sentido de deslocamento geográfico. É um modo de se expressar que denota suas origens ao mesmo tempo em que ele se identifica também com o novo local de moradia. Tom Zé se mostra apaixonado pela cidade de São Paulo, declarando-lhe amor. A letra da canção

⁶ Também conhecida como *Os doidos de Irará*, a letra dessa música foi feita a partir de personagens folclóricas que eram reconhecidas por todos em Irará por suas “manias incomuns”. Foi censurada pelo padre da cidade, que pediu ao pai de Tom Zé para retirar a canção do repertório da filarmônica. Esse evento foi chamado por Tom Zé de “AI Zero” da cidade. Não há registro fonográfico da canção. A letra foi obtida em 12/01/2010 no site <http://www.repom.ufsc.br/repom4/contraponto.htm>.

São, São Paulo (gravada no CD *Imprensa Cantada*, 2003), por exemplo, uma crítica às contradições da modernização brasileira, marca a dualidade do estrangeiro que ao mesmo tempo em que não é de lá e se assusta com a cidade, se identifica com a mesma e sua confusão:

São, São Paulo meu amor
São, São Paulo quanta dor
São oito milhões de habitantes
De todo canto em ação
Que se agridem cortesmente
Morrendo a todo vapor
E amando com todo ódio
Se odeiam com todo amor
São oito milhões de habitantes
Aglomerada solidão
Por mil chaminés e carros
Caseados à prestação
Porém com todo defeito
Te carrego no meu peito
São, São Paulo
Meu amor

São, São Paulo traz uma crônica dúbia, uma relação de alumbramento e medo que o nordestino vive com a cidade⁷, apontando seus paradoxos e idiossincrasias (“amando com todo ódio/Se odeiam com todo amor”), a relação com o consumismo capitalista (“chaminés e carros caseados a prestação”) e com o avanço urbano (“flores de concreto/ céu aberto ninguém vê”) e a relação da cidade com o trabalho (“O país todo de férias/E aqui é só trabalhar”). A letra antitética mostra o conflito de amar uma cidade com tantos defeitos, e com ela identificar-se. Tais sentimentos ficam, também, evidentes, na canção *Menina Jesus* (do álbum *Estação do Brás*, de 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.

⁷ Anos depois a mesma temática foi revisitada por Caetano Veloso com *Sampa* (*Uns*, 1983).

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 até ninguém mais respirar.
Acode minha menina Jesus, minha menina Jesus, minha menina Jesus, acode.

Menina Jesus é mais um olhar do migrante nordestino sobre a vida na cidade grande. Nela, um migrante conta seu sofrimento na metrópole e sua impossibilidade de voltar para o sertão sem antes conquistar os benefícios de quem faz a vida na capital: um rádio de pilha, um relógio de pulso e um par de óculos escuros. Voltar sem essas coisas seria como um atestado de derrota. Na canção ainda desfilam outras conquistas da civilização: filhos no colégio, título de eleitor, picolé na merenda, imposto de renda. Também se percebe o deslumbramento do artista com o sonho de “ser Cinderela” e cantar na televisão. Na letra vemos, nitidamente, o uso de um código linguístico típico do nordeste (“valei-me”, “acode”, “bença”) misturado às referências à cidade e à vida do sujeito da cidade grande. Mais uma vez, a questão do “entrelugar” aparece. Assim como na letra de *São, São Paulo*, vê-se uma tensão entre as “duas identidades” de Tom Zé: o sertanejo e o habitante da cidade grande. Como disse Stuart Hall,

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2005, p.13).

Da mesma forma, como aponta Hall, que podemos nos identificar, mesmo que temporariamente, com ambientes culturais diferentes, o nordestino Tom Zé se identificou com a São Paulo, mas não deixando de ser um migrante, pois seu ponto de vista é, claramente, o do migrante, que se percebe em suas letras. Assim, o lugar do compositor pode ser tido como um espaço mediano entre a metrópole e o sertão.

Depois de se mudar para São Paulo, Tom Zé adotou a cidade. O caos, a correria, a vida da cidade grande passaram a constituir um novo elemento que ele acrescenta à sua obra, como ficará evidenciado mais adiante. Em uma de suas letras, *Identificação* (gravada primeiramente para o álbum *Nave Maria*, de 1984, e que foi mais tarde rearranjada para *Imprensa Cantada*, de 2003), percebe-se claramente a preocupação com a questão da identidade:

Identificação Identificação
RG 1231232 São Paulo
CIC 743748747-00

ISS 1231558-06
INPS 452749-748
Ordem dos Músicos do Brasil 0840 Bahia
CGC 958.74210000-001
Títulos protestados, 7
Impulsos de medo, 1.106
Sintomas neuróticos, 36
Horas semanais de catequização pela TV, 16

Nessa letra, Tom Zé faz referência irônica a documentos emitidos pelo Estado que supostamente definem a identidade do sujeito. A medida burocrática procura dar conta de “explicar” a pessoa tanto em sua classificação na sociedade enquanto membro funcional, como também as suas funções biológicas, seus pensamentos, suas necessidades afetivas e seus desejos de consumo, etc. Trata-se da existência humana resumida em números e estatísticas.

A ligação forte com Irará e seus tipos e costumes é um dos traços que, associado à valorização de nossa cultura e arte, está presente na obra de Tom Zé. Um exemplo é *O abacaxi de Irará*, do álbum *Tom Zé*⁸, de 1972:

Minha terra é boa,
plantando dá
o famoso abacaxi de Irará.
Minha terra é boa,
plantando dá
o famoso abacaxi de Irará.
Moça emperrada namora
e o noivo não quer casar
se apega ao bom Santo Antônio
e o noivo este ano ainda vai pensar...
Falou, véio
dá um chá de abacaxi
de Irará
que é pro noivo se animar.

Além da referência irônica à *Canção do Exílio* e o intertexto com a carta de Pero Vaz de Caminha (“em se plantando tudo dá”), notam-se, aqui, hábitos locais, como a ligação de moças católicas com o Santo Antônio casamenteiro e os remédios caseiros, em uma batida que mistura *pop* e o caipira. Esses elementos revelam uma constante no trabalho do músico: a saudade da terra natal e a reafirmação de suas raízes. Podemos dizer que Irará volta ao cancionário de Tom Zé constantemente (*1,2,3 Identificação* e *Lavagem da Igreja de Irará* são outros exemplos), revelando um apego do nordestino desterrado que olha para onde não pode mais voltar, um dilema encontrado frequentemente em suas composições. Na canção

⁸ Esse álbum foi relançado em 1984 pela gravadora Continental com o título *Se o caso é chorar*.

propriamente dita, Tom Zé relembra os remédios naturais e as simpatias, comuns em sua terra natal, através de um milagroso abacaxi que tem poderes afrodisíacos.

Como visto acima, a presença constante de Irará na obra do desterritorializado Tom Zé reflete sua preocupação com a afirmação do local. Canclini (2005, p.48) afirma que a desterritorialização ocasiona fortes tendências de reterritorialização. E é na cidade grande que Tom Zé sente essa necessidade e realiza a sua conexão Irará-Viena, ou seja, promove um intercâmbio entre culturas distintas, o que mostra, mais uma vez o “entre-lugar” de sua obra. Mas, agora, passemos a ver outro ponto importante para conhecer melhor Tom Zé: suas leituras.

2.2 O LEITOR TOM ZÉ

O escritor, nas palavras de Silviano Santiago (1978), é um “devorador de livros”⁹, um leitor por excelência. Tom Zé não foge a essa regra. Suas leituras variadas lhe permitiram, como veremos, transitar entre variados campos do conhecimento, sempre com espírito polêmico e crítico, extraindo conceitos e ideias de seus contextos originais e relacionando-os a outros contextos. A consequência se fez na forma de uma obra híbrida e, insistimos, uma obra situada em um “entre-lugar”. Sendo assim, como se formou o leitor Tom Zé e de que forma suas leituras aparecem em sua obra, compondo o seu modelo de intelectual? Vejamos a partir de uma perspectiva biográfica entremeada com algumas de suas letras.

Entre Irará e Salvador, ele foi um bom aluno no ensino fundamental, embora fosse abandonando os livros no ginásio. Muitas vezes, o garoto ficava de castigo trancado na biblioteca do avô com os livros da escola. Sempre precavido, o menino levava revistas para a biblioteca e as colocava entre as páginas dos livros, fingindo, assim, ler os grandes clássicos que ali se encontravam. As revistas lidas por Tom Zé provavelmente aguçaram seu gosto pela cultura pop, como podemos observar, por exemplo, na letra de *Parque Industrial* (sua contribuição para o álbum-símbolo do Tropicalismo, *Tropicália ou Panis et Circensis*, de 1968):

⁹ Embora a imagem de um leitor voraz possa contrastar com a expressão “intelectual analfabeto”, é interessante ressaltar que o termo “analfabetismo” do modelo intelectual de Tom Zé não deve ser tomado em sua acepção literal, como veremos no capítulo final desta dissertação.

Retocai o céu de anil
Bandeirolas no cordão
Grande festa em toda a nação.
Despertai com orações
O avanço industrial
Vem trazer nossa redenção.
Tem garota-propaganda
Aeromoça e ternura no cartaz,
Basta olhar na parede,
Minha alegria
Num instante se refaz
Pois temos o sorriso engarrafado
Já vem pronto e tabelado
É somente requeutar
E usar,
É somente requeutar
E usar,
Porque é made, made, made, made in Brazil.
Porque é made, made, made, made in Brazil.
Retocai o céu de anil, etc.
A revista moralista

Traz uma lista dos pecados da vedete
E tem jornal popular que
Nunca se espreme
Porque pode derramar.

Esta letra, calcada da prática modernista da mistura de elementos, fala, na realidade, do indivíduo na condição pós-moderna: um sujeito submetido a um bombardeio maciço e aleatório de informações parcelares que nunca formam um todo. Na canção vêem-se elementos constitutivos da “civilização” e suas consequências: indústrias, aeromoças, cartazes, revistas, em um deboche ácido de uma época transitória, da modernização que o país estava vivendo desde a década de cinquenta, lembrando o tempo todo que somos na verdade um país provinciano travestido de universal¹⁰.

Com o tempo, os gibis foram se acabando e o menino não teve alternativa: começou a ler os livros da biblioteca do avô. Foi então que Tom Zé travou conhecimento de diversos clássicos da literatura, com os quais misturou heróis de histórias em quadrinhos. A partir dessa mistura, aliada a um profundo desinteresse pelas formas tradicionais, foi começando a ser moldada a técnica musical de Tom Zé¹¹.

Um dos livros que mais chamou sua atenção foi *Os Sertões*, de Euclides da Cunha:

¹⁰ Vide análise mais completa quando discorreremos sobre o disco *Panis et Circensis*.

¹¹ Essa técnica teve grande importância na formação da estética tropicalista, como veremos adiante.

Aquelas partes intermináveis... Para você olhar era bom, não é? Então, comecei: os “terrenos terciários - o início de “A Terra”. Quando o viajante se aproxima, parece que os contrafortes da Serra do Mar se tornam uma barreira para que ele não tenha acesso ao continente. Mas lá vou eu saltando, até chegar em “O Homem”. Aí, foi uma coisa! No balcão da loja, eu lidava com aquela criatura. E não podia pensar que ia ver uma descrição de algo que estava tão perto de mim. Porque livro, naquele mundo nosso, só falava de lugares distantes, coisas remotas. De súbito, em certo ponto, comecei a desconfiar. Já deu aquela tremedeira nas pernas, não é? “Está falando de uma coisa que eu conheço.” (ZÉ, 2003, p.237).

Como se percebe, Tom Zé sentiu uma identificação imediata com seu povo e sua terra. Ele percebeu, então, que as coisas do Brasil também podiam ser tema de literatura, de arte. Muito provavelmente, foi a partir desse momento que Tom Zé se deu conta de que o Brasil –ou não apenas o Brasil, mas qualquer coisa – poderia muito bem ser tema das histórias e, conseqüentemente, de sua música.

Em diversas entrevistas, Tom Zé faz referência à obra de Euclides da Cunha e de como ela o influenciou. As conexões de seus escritos com essa grande obra de nossa literatura são tão fortes que o estudioso de literatura brasileira Demétrio Panarotto dedicou seu livro *Qual sertão, Euclides da Cunha e Tom Zé* a procurar pontos de convergência entre esses autores. Nesse livro, ele demonstra como aparece a figura do sertanejo nos dois autores. Segundo ele, ambos, Tom Zé e Euclides, falam do sertanejo como um excluído, um abandonado que é tratado pelo poder constituído como uma “coisa” (PANAROTTO, 2009, p. 29). O autor aponta a linguagem poética do sertanejo em Tom Zé e Euclides como herança dos trovadores ou poetas provençais que viviam uma segunda Idade Média, a “idade média do sertanejo” (*Ibidem*, p. 40).

É na obra de Euclides da Cunha que Tom Zé, ainda segundo Panarotto, “reconhece este sertanejo a partir do olhar do outro, isto é, para além do olhar que ele mesmo tinha para com o sertão”. Nesse momento, “suas canções ultrapassam as fronteiras das características musicais, poéticas, rítmicas do sertanejo e se chocam com o urbano, com o civilizado”. Tom Zé, auto-assumido como um “japonês” da composição – referência ao seu árduo e meticuloso trabalho – teria descoberto em Euclides a poesia do sertanejo: “a espontaneidade forte dos improvisos” (PANAROTTO, 2009, p. 62-64 *passim*).

Não só a Literatura Brasileira, mas a literatura mundial está presente na obra de Tom Zé. Em seu CD de 1992, *The Hips of Tradition*¹², lançado no mercado americano com o “patrocínio” de David Byrne e sua gravadora, a Luaka Bop, Tom Zé cita, em comentários no

¹² O título do CD que, em português, foi traduzido como *As Ancas da Tradição*, é bem irônico e revelador. A ideia é chacoalhar a tradição, combatê-la.

encarte, muitas de suas referências como compositor. Encontram-se menções a Homero, Cervantes, Guimarães Rosa, William Faulkner, Arthur Clarke, Thomas Mann, poetas concretos brasileiros, o autor de livros infantis Elifas Andreato e uma tese do escritor polonês de ficção científica Stanislaw Lem.

O choque entre o civilizado e o urbano que Tom Zé percebe ao ler *Os Sertões*, aliado a um segundo choque, na faculdade de música, quando dos ensinamentos do professor Koellreutter sobre vanguarda musical resultariam, para Panarotto, em uma obra híbrida (conceito a que em mais de um momento neste trabalho fazemos menção), “gerando uma movimentação repleta de elementos misturados que podem ser percebidos em vários momentos do conjunto de composições” de Tom Zé (PANAROTTO, 2009, p. 65). No entanto, consideramos que seria do amálgama das diferentes experiências vividas em Irará, Salvador e São Paulo, somadas às leituras diversas e diversificadas às quais Tom Zé teve acesso que se forjou sua técnica, resultando nessa obra com características híbridas¹³.

Segundo Panarotto, o que Tom Zé realiza é uma

mistura intensa entre o regional/popular e o erudito, em que os versos se estruturam de maneira clássica (verso nobre), no entanto repleto de contrastes dentro de sua própria estrutura, quando erudição e neologismos dialogam com várias palavras enunciadas de uma forma que lembra a maneira de falar do sertanejo, a fala popular sertaneja, sem a construção formal da gramática entre pronúncia e escrita – entre elas: *faiscá, encontrá, novilha, cinecá, esquentá, óio* –, criando um jeito de cantar que remete a certos cantadores nordestinos: uma mistura de elementos modernos e arcaizantes que criam uma massa sonora instigante e que nos conduz a repensar a ideia de moderno, em especial quando este acontece fora de um lugar oficial. (PANAROTTO, 2009, p. 71).

A fala de Panarotto chama atenção para uma característica importante da obra de Tom Zé: a equalização entre elementos eruditos e populares, uma prática típica do Modernismo. Além disso, o autor ressalta outro ponto interessante que comentamos aqui em alguns momentos: o “entre-lugar”. Como ele mesmo afirma, as composições de Tom Zé se caracterizam por ocuparem uma posição fora do lugar oficial.

Retornando ao nosso viés biográfico: desde os tempos dos castigos na biblioteca do avô Tom Zé começou a estabelecer uma relação constante com a literatura, seja brasileira, seja universal. Tom Zé, na verdade, não perde oportunidade de fazer citações de grandes pensadores e de ilustres escritores da literatura mundial. Em um *show*, por exemplo, ao

¹³ A noção de híbrido referida por Panarotto e por mim baseia-se na proposta de Homi K. Bhabha, encontrada no livro *O Local da Cultura*, cuja base seria o conceito de *differance* proposto por Jacques Derrida. Sobre o híbrido em Tom Zé, ver o Capítulo 2 desta dissertação.

praguejar contra o espírito de Carlos Mardel sobre a expulsão dos árabes da Europa, substanciou-se no pensamento e nos escritos de Ortega e Gasset, Camões, Peirce, Aristóteles, Thomas Mann, Fernando Pessoa e muitos outros.

Por diversas vezes Tom Zé também recorre à literatura para se explicar. Ao discorrer sobre o seu CD *Estudando a Bossa* (2008), ele se utiliza de seus vastos conhecimentos de literatura:

Agosto, 1958. Para descrever a chegada daquele disco de João Gilberto em nossas vidas posso pedir ajuda à literatura ou à via direta do folclore. Neste existe a expressão “ouvido de tuberculoso”. Pois bem, a BN instalou em minha geração, em termos estéticos, uma espécie de percepção de tuberculoso. Quanto à literatura, ela tem 3 ou 4 situações-limite do ser humano comparáveis àquele fenômeno por que passamos: O chá de tília com Madeleine de Proust que, atuando no hipotálamo, “fotografa” em nós com a concisão de uma cápsula e a rapidez de um raio – toda a história do samba, em sua complexidade que envolve cidade e sertão. A conversa de Hans Castorp com Claudia Chauchat que Herbert Caro, ao pôr Thomas Mann em português, teve a sabedoria de não traduzir do francês, para que todos nós o façamos. É uma febre-de-bacilos que aquela situação instala em nosso discernimento, tal qual Chega de saudade + o violão de JG. Ovídio expõe a metamorfose de Dafne, perseguida por Apolo, na mitologia grega. A mutação da jovem inglesa na Gruta de Marabar criada por E.M. Forster em *Passagem para a Índia*. O deslumbramento do leitor quando e como lhe é revelado o sexo de Diadorim em Rosa. Diadorim me é particularmente atraente porque o homem brasileiro se tornaria muito mais feminino por causa da BN. Refiro-me a um tipo de divisão das responsabilidades civis que, praticada entre o homem e a mulher baianos, dá a esta mais espaço de atuação nas decisões do casal e da sociedade e oferece àquele a vantagem de poder existir e viver numa leveza vantajosamente mais feminina.¹⁴

Além das citações de leituras que vemos nesta citação, encontramos em Tom Zé uma forma distinta de experiência literária propiciada pela Internet. Em seu *blog*, Tom Zé compartilha da leitura de livros com os seus leitores. Um dos livros, por exemplo, foi *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda. No *site*, ele vai, dia a dia, postando suas impressões da leitura. Os leitores do *blog*, por sua vez, acompanham a leitura e opiniões de Tom Zé. A título de exemplo, reproduzimos abaixo excerto do referido *blog*:

Sérgio Buarque liga as associações entre pessoas, no Brasil, a sentimentos e deveres – traço que se vê no universo familiar, todos sabemos – nunca por interesses e ideias. É o que o leva ao conceito de homem cordial, regido por afetos. Se fosse poesia lírica, seria bonito, mas a vivência coletiva também é épica, exige

¹⁴ MEDAGLIA, Júlio. **Estudando Tom Zé**. Disponível em <<http://www.tomze.com.br/pestudandob.htm>>. Acesso em 01 fev. 2010.

outra justiça. Não tenho medo de ter errado ao colocar justiça neste final de frase. Acho que está certa, a palavra. Afetividade pode ser ilusionismo.¹⁵

Os leitores do blog, além de acompanhar a leitura, também tecem seus comentários, que são apreciados por Tom Zé:

Oi, pessoal. Vou incentivar vocês para essa leitura dando-lhes uma isca pendurada no anzol: *No Brasil a inteligência é usada como “prenda de salão” em vez de ferramenta para o trabalho e a descoberta*. Com isso, aprecia-se uma espécie de culto no qual a inteligência, em vez de reunir os homens, os separa. Sérgio Buarque discute que, desde tempos imemoriais, o ato de pensar é exercido por nós, ibéricos, como se fosse um privilégio pessoal e classista. Isso dificulta o uso do pensamento como instrumento partilhado para a organização dos homens. Nós mesmos, que escrevemos em jornais, às vezes nos sentimos como “barõezinhos”. (...) Já estamos lendo o livro há um mês. Estou me lembrando de visitas ao camarim nos finais de *show*. Vocês fazem comentários interessantes, alguns brilhantes, sobre assuntos do blog. Espero que agora *tragam* esses comentários *para* o blog. De mansinho, vocês estabelecerão a ágora, praça de discussão ateniense.¹⁶

O gosto por formas mais recentes de experiência literária em nada apagam sua paixão por formas populares, como é o caso do cordel. A literatura de cordel também teve grande influência na obra de Tom Zé. As narrativas tradicionais e fatos circunstanciais do cordel aparecem em diversas de suas músicas. A temática satírica e a crítica social de suas canções certamente se devem, mesmo que em parte, à influência do cordel. Um bom exemplo é a canção *A Chegada De Raul Seixas E Lampião No FMI*, de *Jogos de Armar* (2000). As conexões com o cordel aqui estão não só no tema – é muito comum na literatura de cordel falar da chegada de Lampião ao inferno; , mas, para Tom Zé, como ele mesmo diz no vídeo de *Jogos de Armar*, o inferno hoje é o FMI. A canção, cuja letra reproduzimos em parte abaixo, ainda conta com instrumentação e vozes que lembram as canções do cordel:

É Raul, Raul, Raul,
É Raul Seixas, é Lampião
Chegaram no FMI
Que nem tentou resistir

É Raú, Raú, Raú,
Lampião não anda só
Trouxe Deus e o diabo

¹⁵ ZÉ, Tom. **Show Santo André hoje. Comentando mais “Raízes”**. Disponível em http://tomze.blog.uol.com.br/arch2010-02-14_2010-02-20.html Acesso em 12 jun. 2010.

¹⁶ Trecho do blog de Tom Zé disponível em <http://tomze.blog.uol.com.br/>. Os comentários dos leitores podem ser acessados em http://navblog.uol.com.br/comment.html?postFileName=2010_02-20_10_31_45-5196235-0&idBlog=2295372.

Raul, a terra do sol

Lampião com o clavinote
Raul trouxe o Ylê Ai Ê
Tiraram os colhões do rock
Enrabaram o iê-iê-iê.

Além de falar de Irará em suas canções, percebemos aqui um gosto por formas literomusicais típicas do nordeste, como as quadras do cordel que vemos aqui. Provavelmente, foi daí que surgiu sua prática de cavar notícias das coisas que ocorriam em volta e colocá-las em suas músicas (o que resultaria em sua “imprensa cantada”, que veremos mais adiante). Notamos, também, um intertexto com Glauber Rocha, diretor de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (“Trouxe Deus e o diabo / Raul, a terra do sol”) e, é claro, ao mais famoso folheto sobre o rei do cangaço, *A Chegada de Lampião no Inferno*, de José Pacheco. A mistura do roqueiro (Raul Seixas) e do cangaceiro (Lampião) parece inusitada, mas é uma espécie de modernização do costume da literatura de cordel haver encontros inusitados entre figuras místicas e personagens do sertão. Amparados por suas armas, Lampião e Seixas derrotam o “inimigo”, o FMI (uma alegoria para o diabo?), e dão uma “surra” no estrangeiro (representado pelo *rock* e o *iê-iê-iê*). Esta canção pode, então, ser interpretada como uma alegoria para a assimilação antropofágica do estrangeiro como forma de vencê-lo.

Vimos, aqui, a forte conexão de Tom Zé com a literatura. Na verdade, muito da relação de Tom Zé com a literatura se solidificou quando do período em que ele participou do movimento tropicalista, como veremos nos itens deste capítulo em que o referido movimento é tratado. Mas, primeiramente, vejamos como a música passou a fazer parte de sua história.

2.3 A MÚSICA VEIO PARA FICAR

Foi em uma tarde quente de Irará que Tom Zé descobriu a música como meio de expressão. Ele se encontrava em uma praça, observando de longe as meninas da cidade, quando se aproximou um amigo que veio em sua direção trazendo um violão na mão. Ao tocar algumas notas, Tom Zé teve um lampejo e percebeu o que queria fazer na vida:

Aquele pequeno contraponto do primeiro grau, nota / contra nota, aquilo foi tão lindo que eu esqueci as moças – Deus que me perdoe. Dizem que quando você mata uma formiga preta o dia escurece, o dia escureceu pra mim aquele dia.¹⁷

Comprou, então, um violão, e foi aprendendo a tocá-lo. Sentia que tinha muitas deficiências no manejo do instrumento. Procurou, então, criar uma forma própria de usá-lo. Foi nesse momento que uma importante característica de sua obra começou a se materializar, a ideia de um artista “com defeito”, incompleto:

Como eu não tinha habilidade pra fazer canções bonitas pra namorada e tal, meu desafio era passar três minutos na frente de uma pessoa, com o violão na mão, fazendo qualquer coisa que interessasse a pessoa. Dizendo qualquer texto, com uma música primária. E, afinal de contas, foi esse tipo de método que acabou prevalecendo o resto da minha vida. (ZÉ, 1996).¹⁸

Além da sensação de incompletude que vemos nesta fala do compositor, o trecho acima denota outra característica marcante de Tom Zé, a tendência a ser performático. Em seus *shows* isso fica extremamente claro, pois ele usa roupas especiais que são incorporadas à interpretação das músicas, além de objetos cenográficos inusitados (como um esmeril) dos quais ele se vale para prender a atenção de seu público.

Adolescente, Tom Zé mudou-se para a capital do estado, Salvador, onde seu interesse por música aprofundou-se ainda mais. Resolveu reduzir suas deficiências tomando aulas de violão e, mais tarde, entrando para a faculdade.

Eu trabalhava no CPC (Centro Popular de Cultura) como diretor de música. E então ali com o Capinam, o poeta, Elemésio Sales, nós elaboramos o “Bumba Meu Boi”, a “Chegança”, vários outros espetáculos, pecinhas de cordel, canções pelas ruas, nas passeatas. O pessoal do CPC me deu o conselho para eu estudar música. E acabei indo parar na Escola de Música. A gente era analfabeto. Praticamente em um ano tinha que aprender todas aquelas coisas, solfejar, ler um pouquinho de música, teoria musical e fazer o vestibular.¹⁹

Assim Tom Zé iniciou sua educação formal em música. Ao mesmo tempo, ele foi conhecendo melhor as obras de compositores populares como Jackson do Pandeiro (artista paraibano conhecido por seu hábito de misturar diferentes referências culturais) e Luiz Gonzaga, que muito o influenciaram em sua carreira. Além desses, o folclore local, as

¹⁷ Entrevista com Tom Zé no DVD “Jogos de Armar” (2003).

¹⁸ O TROVADOR ELÉTRICO - 1996. In: **Revista Graffiti**. Disponível em http://www.graffiti76.com/entrevista_01.htm. Acesso em 01 fev. 2010.

¹⁹ *Idem.*

canções das lavadeiras à beira do rio, os sambas de roda, as canções dos violeiros e dos grandes cantores da Rádio Nacional são influências sentidas em suas composições.

Mais tarde, Mr. Zé descreveu sua música como um difundido equívoco. “Na verdade, sou compositor de uma só peça”, afirmou. “Tento repetir uma canção que ouvi quando criança, a canção das lavadeiras de Irará. Foi a primeira música que ouvi. Mas todas as vezes que tento compô-la cometo erros, portanto continuo tentando.”²⁰.

A menção às lavadeiras de Irará é uma constante nas entrevistas, nos *shows* e no livro do cantor. Esse “som da cidade” de Irará é, para ele, a condição final de sua carreira. Segundo Tom Zé, quando ele for capaz de finalmente reproduzir o som do ambiente e das lavadeiras que ele escutava na Fonte da Nação em Irará ele se sentirá satisfeito como compositor e poderia encerrar sua carreira.

Tom Zé fez vestibular para o (então) inovador curso superior de música. Passou em primeiro lugar na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (o que lhe rendeu uma bolsa de estudos), onde foi pupilo de Ernst Widmer (composição/estruturação), Sérgio Magnani (instrumentação), Walter Smetak (violoncelo), Yulo Brandão (contraponto) e do dodecafonista Hans Joachim Koellreutter (história da música).

É bom salientar que Koellreutter utilizava técnicas tradicionais europeias aliadas a outras influências de locais onde esteve. Da Índia absorveu a música microtonal, que utilizou em muitas de suas composições. Ele chegou a misturar tecnologia eletrônica, serialismo e harmonia acústica às influências da música brasileira, criando um estilo único de composição. É nítida a influência que ele teve em Tom Zé não só na questão das misturas, mas também no uso de novas tecnologias para compor. Já Smetak, conhecido por sua excentricidade, era um apaixonado pela música microtonal e foi, segundo os próprios tropicalistas, uma das grandes influências deles. Criou e adaptou muitos instrumentos para a execução de músicas microtonais, o que é uma clara influência em Tom Zé, visto que ele também criou diversos instrumentos com objetos inusitados. Outra influência de Smetak foi sua paixão pelo resgate da música dos excluídos e sua fusão com elementos clássicos europeus.

Nossa escola era um experimento de desculturação (...). Falo também em contracultura, porque o prof. Koellreutter só aceitou ir para a Bahia com a liberdade de ignorar completamente o currículo oficial do ensino de música do ministério da Educação, independência que praticou com cuidado e perseverança. (ZÉ, 2003, p. 51).

²⁰ PARELES, Jon. Tecendo um Contraponto de Idéias. In: **New York Times online**. Disponível em <<http://www.tomze.com.br/art53.htm>>. Acesso em: 01 fev.2010.

O processo de desculturação referido por Tom Zé na citação é um conceito proposto pelo psicanalista e etnólogo húngaro Georges Devereux. Este seria o processo de perda ou de destruição do patrimônio cultural, o que pode incluir apenas alguns elementos culturais ou até mesmo toda uma cultura. O processo pode acontecer de um modo imperceptível – como é o caso da constante evolução e renovação da língua – ou pode acontecer de modo traumático, como em situações de extermínio e genocídio, que visam a acabar com todo um povo e sua cultura, ou a “moldá-los” para a escravatura. Todavia, o sentido usado por Tom Zé é de um despojamento dos cânones musicais. Não que eles não fossem aprendidos na faculdade, mas havia a liberdade de ignorá-los e a de criar algo realmente novo. Ele aprendeu violino, viola, violoncelo, composição, harmonia, contraponto e muito mais. Além dos clássicos, travou conhecimento da música universal; por exemplo, os ritmos africanos que servem de base para grande parte da produção musical brasileira. Foi nessa época que conheceu e começou a se inspirar nos trabalhos dos compositores John Cage e Charles Ives, assim como influenciou-o a música *folk*²¹ e *funk*. Uma clara influência de Cage em Tom Zé está no CD *Danças-êh-sá*, pois o trabalho daquele compositor envolvia o uso de ruídos na composição musical, algo que vemos em diversas canções nesse CD.

Sob a tutela teórica de Koellreutter e Widmer, Tom Zé incorporou à sua música conceitos modernistas e de contracultura, unindo elementos de música clássica e/ou erudita a outros de vanguarda, e a canções populares e folclóricas. A canção *Se o Caso é Chorar* configura-se como um bom exemplo de mistura entre clássico e popular. Nela, a harmonia é formada pelo “Estudo No. 2”, de Chopin. A letra é uma colagem de canções populares de amor (que retomaremos no Capítulo 2): percebem-se nela, por exemplo, versos de Lupicínio Rodrigues, Herivelton Martins e muitos outros.

Hoje quem paga sou eu
o remorso talvez
as estrelas do céu
também refletem na cama
de noite na lama
no fundo do copo
rever os amigos
me acompanha
o meu violão.

²¹ Embora haja vários conceitos relativos à música *folk*, aqui a entendemos como um tipo de música popular com base em músicas tradicionais. Nos anos de 1960, Joan Baez e Bob Dylan foram notáveis expoentes do estilo. No Brasil, podemos citar Bambu, Cartola e Água de Moringa.

Nos anos de 1960, quando ainda estudava na Universidade da Bahia, Tom Zé ganhou certa popularidade no meio artístico graças a um repertório de canções satíricas e irreverentes que compunha, como em alguns trabalhos para o CPC, em que chegou a fazer parceria com outro futuro tropicalista, José Carlos Capinam, letrista e poeta famoso nos anos de 1960, co-autor de *Soy Loco por Ti America* (com Gilberto Gil) e *Papel Machê* (com João Bosco), por exemplo. No CPC não ficou muito tempo, pois sua investida no folclore foi considerada repetitiva por seus colegas.

Em 1967, em meio à época dos grandes festivais, concorreu com “A Moreninha” no III Festival da Música Popular Brasileira (TV Record, 1967) e ganhou o primeiro lugar no IV Festival de Música Popular Brasileira (também da TV Record) com a canção *São, São Paulo, Meu Amor*, interpretada por Marília Medalha. Com Rita Lee, compôs uma de suas melhores canções, *2001*, ficando em quarto lugar na competição e levando o prêmio por melhor letra.

Aos poucos, o jovem Tom Zé foi conhecendo diversos estilos musicais que o inspiravam, como os ícones da música Jimi Hendrix, The Beatles e Bob Dylan, além dos já citados compositores John Cage e Charles Ives.

Voltando no tempo um pouco, mais precisamente ao início da década de sessenta: Tom Zé havia conhecido Gil, Caetano, Bethânia e Gal e, juntamente com eles e outros amigos, criou um movimento estético-musical que abalou as estruturas da MPB e que ficou conhecido como Tropicalismo. É sobre ele que discorreremos em seguida.

2.4 TROPICALISMO, ESTÉTICA E MÍDIA

Após uma projeção do filme “Moleques de Rua”, um curtametragem de Alvinho Guimarães, Tom Zé foi apresentado formalmente a Caetano Veloso por um amigo em comum, o jornalista e cineasta Orlando Senna. Estas foram as primeiras impressões que Caetano Veloso teve de Tom:

Tom Zé tinha grande prestígio entre os artistas que eu conhecia (...) todos me falavam dele. Quando afinal nos conhecemos, ele me cativou pelo seu ar sertanejo, por suas observações pseudo-bem-humoradas expressas em um sotaque rural que mais realçava do que escondia a elegância clássica de seu português culto e correto. (VELOSO, 1997, p. 276).

Na verdade, Tom Zé conheceu Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia no espetáculo *Nós, Por Exemplo nº 2*, encenado no Teatro Castro Alves, em Salvador. Com esse grupo, ele foi a São Paulo encenar *Arena Canta Bahia*, dirigida por Augusto Boal, e gravou o álbum definidor de um novo movimento músico-cultural, *Tropicália ou Panis et Circensis*, no ano de 1968.

Sua única música no álbum foi *Parque Industrial*, faixa cinco do disco, uma espécie de hino pseudo-ufanista e anti-industrial que criticava o consumismo, as aberrações do capitalismo e a massificação cultural. Embora cantada coletivamente, a interpretação da canção ficou por conta da liderança de Gilberto Gil. O título da canção foi “plagiado”²² de um livro de Patrícia Galvão, a Pagu, líder comunista e agitadora cultural nos anos de 1920 e 1930.

Parque Industrial reproduz o ambiente de um coreto de praça onde temos um retrato satírico e debochado do Brasil, misturando bandeirolas no quintal, céu de anil, aeromoças, cartaz, jornal popular, a lista dos pecados da vedete e o estrangeirismo “Made in Brazil”. No arranjo, nota-se o som do clarinete fazendo uma intervenção cômica, como que reproduzindo uma trilha sonora de um filme tipo chanchada, acentuando o tom de paródia da letra. Quando o coro canta “Made in Brazil”, o trombone faz os primeiros acordes do Hino Nacional. Caetano canta com trejeitos de caipira o trecho “a revista moralista...” para acentuar a crítica e a sátira pretendida por Tom Zé. Gilberto Gil faz uma homenagem ao “malandro” Carlos Imperial gritando ao fundo “vamos voltar à pilantragem!” e aplausos são ouvidos ao fim da apresentação. Nesta canção, como em muitas no Tropicalismo, tem-se uma descontinuidade do fio narrativo-descritivo da canção. A “história” é “contada” quadro a quadro, como em *flashes*. O arranjo brincalhão acentua a sagacidade da letra com seu tom jocosamente triunfalista, com o estilo marchinha militar permeando a canção e intensificado no refrão. A canção reflete a rica textura de sons encontrada no disco como um todo.

Os tropicalistas são alguns dos artistas mais representativos da atmosfera cultural vivida no Brasil à época. Ainda em início de carreira na música popular, eles seriam rapidamente integrados aos debates e às polêmicas, trabalhando e convivendo com o teatro de Arena, o concretismo, o cinema novo e a MPB. O Tropicalismo também foi um movimento que compartilhava a posição defendida pela esquerda de que a obra de arte devia ter por objeto a realidade brasileira e estar associada às lutas por mudanças revolucionárias, tendo construído, no entanto, uma versão menos combativa desta posição, pois propunham uma

²² O plágio, para Tom Zé, é uma técnica de composição.

revolução mais ao nível comportamental (o desbunde), enquanto que a esquerda propunha uma revolução social.

Com a imposição da censura a produções artísticas (em 13 de dezembro de 1968) e a ditadura militar, muitos artistas foram presos e mais tarde se exilaram, como Veloso e Gil. Tom Zé, por sua vez, incursionou mais profundamente em músicas mais bizarras e suas apresentações evoluíram, resultando em uma música caracterizada pela assimilação de uma série de estilos justapostos de uma nova forma, geralmente causando choque nos ouvintes.

O movimento que ficou conhecido como Tropicalismo, Tropicália, ou Movimento Tropicalista (1967-1969), teve grande impacto nas artes brasileiras, acabando por definir um novo padrão estético para a produção musical artística brasileira feita a partir desse momento. Isso se deu pelo fato de esses artistas criarem uma justaposição das culturas rural e urbana ao fundirem todo e qualquer gênero de influências, mesmo as que, à primeira vista, parecessem impensáveis, como a fusão de *Rhythm & Blues* com Samba (Mutantes); Baião com Soul (Tim Maia); *Rock'n'roll* com Bossa Nova (Rita Lee) e Canção Italiana (Roberto Carlos); baião de Luiz Gonzaga com Elvis Presley (Raul Seixas); Música Indígena com *Heavy Metal* (Sepultura); e Maracatu com *Hardcore* (Chico Science e Nação Zumbi).

Um movimento musical como o Tropicalismo é bastante diferente de seus contrapontos literários, por exemplo. Em outros campos²³ artísticos, os movimentos são geralmente ancorados por um texto escrito conhecido como manifesto. Foi através das canções, dos álbuns, dos *shows* e das entrevistas que o Tropicalismo foi tendo seus contornos definidos. Mas o marco inicial foi o álbum *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968). É bom também lembrar que, apesar de sua curta duração, o Tropicalismo aconteceu não somente na música. Ele se estendeu às artes plásticas, ao cinema e ao teatro, sem mencionar a moda, configurando-se em algo maior que passou a ser chamado por alguns estudiosos de Tropicália. Aqui chamaremos de Tropicalismo o movimento musical e de Tropicália a ramificação para outras áreas da cultura.

No momento em que a música popular caminhava para um esgarçamento entre o suposto comercialismo descompromissado da Jovem Guarda e a volta dos grandes cantores, do samba-jazz ou do banquinho e violão, é que surgem as composições tropicalistas. Se analisarmos os panoramas musical e cultural do país antes e depois desse movimento, ficam nítidas as suas marcas. Atentemo-nos, portanto, às questões: mas, então, o que foi o Tropicalismo? O que ele representou?

²³ Novamente, no sentido usado por Bourdieu (1992).

Segundo Zuleika de Paula Bueno, em seu ensaio *Geléia Geral, Tropicalismo e a modernidade brasileira*, o movimento:

Envolve diversos elementos residuais em suas obras, tais como as constantes referências a símbolos da cultura popular, bem como imagens construídas pela cultura dominante por meio da literatura, além de citações de uma cultura emergente no cenário brasileiro da época: a cultura de massa.²⁴

O Tropicalismo, com suas guitarras elétricas, influências nacionais e internacionais, e o conceito de “som universal”, foi uma contestação às posições da esquerda revolucionária, apesar de ambos (a esquerda e o Tropicalismo) partilharem da posição de que a obra de arte devia ter por objeto a realidade brasileira e estar associada às lutas por mudanças revolucionárias como uma reação ao regime totalitarista da época, muito embora o movimento tenha recebido críticas que o acusavam de colaborar com o sistema ou de não ser engajado o suficiente. A maior parte dessas críticas vinha do CPC, cuja ideologia preconizava uma arte ideologicamente comprometida, afirmando que “fora da arte política não há arte popular” (MARTINS, 1979, p.67). A estética proposta pelos CPCs, que culminaria na “canção de protesto”, tinha uma função estratégica no campo musical de levar a Música Popular a um nível de participação tal que a tornaria, efetivamente, palco e palanque de discussões sociais, engajamento político e recrutamento revolucionário. A música deveria ser pensada e discutida, “abrir os olhos” do povo, esclarecê-lo e guiá-lo para a revolução. Assim, instaurou-se uma tensão entre o CPC e a Tropicália. De um lado da disputa havia os poetas engajados politicamente, ligados aos CPCs; e, do outro, os poetas de vanguarda, a exemplo dos grupos neoconcretos, e os tropicalistas. Aqueles do lado do CPC criticavam os tropicalistas, cobrando uma atitude mais engajada, afirmando que estavam desperdiçando sua influência sobre o público com banalidades e que deveriam conscientizar as massas.

Interessante, também, vemos a questão das divisas entre a alta arte e a cultura de massa em associação ao Tropicalismo. Crê-se que a alta arte é aquela que critica o mundo fora de seus limites, mas o acesso a esse tipo de arte, até certo momento, era restrito a uma elite. A alta arte burguesa e tradicional, com o advento de novas tecnologias, a reprodutibilidade técnica e os *mass media*, passaria, então, a concorrer com uma cultura popular. Para Huysen (1999), o Pós-Modernismo, por romper com os pressupostos vanguardistas e modernos ainda calcados no “grande divisor”, teria conseguido legitimar verdadeiramente a cultura popular.

²⁴ BUENO, Zuleika de Paula. **Geléia Geral, Tropicalismo e a modernidade brasileira**. Disponível em: <<http://www.fkb.br/arquivos/arquivo4.doc>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

Com a inserção cada vez maior das classes populares como agentes de um processo que envolve uma série de usos e apropriações, o resultado primeiro foi uma fluidez entre a alta arte e a cultura de massas e, mais tarde, a quebras das barreiras entre elas. A visão de Huysen representa uma oposição à divisão defendida por Adorno (1985), que procurava separar essas formas de arte em esferas distintas.

Segundo o sociólogo francês Pierre Bourdieu, em *As Regras da Arte*, há diferença na recepção desses dois tipos de produção artística:

Enquanto a recepção dos produtos ditos “comerciais” é mais ou menos independente do nível de instrução dos receptores, as obras de arte “puras” são acessíveis apenas aos consumidores dotados de disposição e competência que são a condição necessária de sua apreciação. (BOURDIEU, 1996, p.169).

Bourdieu, em seu livro inicialmente publicado na França em 1992, aponta para a dita “simplicidade” da arte popular (ou “comercial”), a qual, segundo se crê, é capaz de ser compreendida por qualquer pessoa, independentemente do seu grau de instrução; enquanto que a alta arte (ou “pura”) seria entendível apenas para aqueles mais instruídos. Neste livro, Bourdieu demonstra sua preocupação quanto ao que legitima social e culturalmente o gosto artístico em uma determinada época, ou melhor, como a dominação econômica e social de uma classe também se manifesta culturalmente. Sua perspectiva é complementada pelo pensamento do pesquisador argentino Diego Fischerman, em seu *Efecto Beethoven*, que também fornece uma avaliação das diferenças entre as artes ditas “pura” e “burguesa”, mais especificamente no campo musical:

A distinção entre música clássica e popular, na verdade, nunca esteve vigente, exceto para estabelecer precisamente questões de valor e, desde então, a superioridade de uma sobre a outra, de acordo, está claro, com os parâmetros de apenas uma delas. Há uma determinada ideia de complexidade associada ao valor da música clássica que é utilizada como um argumento, mas que não se estende a toda a música consumida como clássica nem toda a música que o mercado chama de popular. No entanto, acima dessa condição de profundidade beethoveniana que estaria definindo a superioridade de umas músicas sobre outras, ainda prima, para grande parte do público, a velha questão de classe.²⁵ (FISCHERMAN, 2004, p. 37, tradução nossa).

²⁵ La distinción entre música clásica y popular, en realidad, nunca tuvo vigente, salvo para establecer precisamente cuestiones de valor y, desde ya, la superioridad de una sobre la otra, de acuerdo, claro está, con los parámetros de una sola de ellas. Hay una cierta idea de complejidad asociada al valor de la música clásica que se esgrime como argumento, aunque no alcanza a toda la música consumida como clásica ni la diferencia de toda la música que el mercado denomina (popular). Pero, por encima de esa condición de profundidad beethoveniana que estaría definiendo la superioridad de unas músicas sobre otras, todavía prima, para gran parte del público, la vieja cuestión de clase.

Talvez uma das grandes vitórias dos Tropicalistas repouse justamente na mescla de um estilo crítico que foi capaz de atingir as massas, ajudando a firmar o rompimento a que nos referimos anteriormente. Eles foram bem sucedidos em despirem-se do manto negativo conferido à arte de massa, sabotando a diferenciação entre as artes culta e de massa (popular). O esmaecimento da dicotomia alta-baixa arte consolidou-se no Pós-Modernismo. Como disse Andreas Huyssen: na cena cultural contemporânea, “onde havia o grande muro modernista, que costumava manter os bárbaros do lado de fora e a cultura do lado de dentro, protegida, há hoje apenas um terreno movediço que pode se mostrar fértil para alguns e traiçoeiro para outros (HUYSSSEN, 1999, p.61).

As ações de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Tom Zé, ao lado de Os Mutantes e Beat Boys, do maestro Rogério Duprat e de Nara Leão em direção à dissonância, a uma renovação do conceito de música popular funcionaram, naquela época, como uma espécie de “vírus” com que seus pares deveriam ou se deixar infectar ou extirparem-no. Suas ações, estimuladas pelo empresário Guilherme Araújo e efetivas nas frentes midiáticas da época (rádios, programas de televisão, notícias “plantadas” em jornais etc.), foram responsáveis por uma espécie de remanejamento de posturas, posições e perspectivas no campo musical, ou seja, entre o “bom gosto” da esquerda engajada e “brasileira” e o “comercialismo alienado” dos grupos e cantores “colonizados” (no sentido de reprodutores de formas musicais americanas e italianas) da Jovem Guarda.

As aproximações entre Gilberto Gil, Caetano Veloso, Hélio Oiticica, Glauber Rocha, José Carlos Capinam, Rogério Duarte e Torquato Neto levaram as composições e as posições tomadas pelos músicos – representantes do Tropicalismo musical e midiático – a um aprofundamento do confronto cultural e do enfrentamento ao espírito acomodado da classe média brasileira às portas do “milagre econômico” militar. Se, de um lado, o contato dos músicos com os concretistas os estimulava no caminho do uso dos jogos de linguagem em suas composições, outros nomes ligados cada vez mais a uma prática cultural radical os estimulavam a se aproximarem do submundo carioca e de uma contracultura que começava a circular no país.

O concretismo, um dos movimentos vanguardistas, teve forte relação com a música tropicalista, especialmente no que tange sua preocupação em inovar a linguagem. Nele vemos a busca da incorporação da arte (música, poesia, artes plásticas) a estruturas matemáticas geométricas. Para os concretistas, a arte é autônoma e, em sua forma, remete à realidade. Por isso, pode-se dizer que as poesias concretas, por exemplo, estariam cada vez mais próximas das formas arquitetônicas ou esculturais. Na literatura, suas principais

características seriam o banimento do verso, o aproveitamento do espaço do papel, a valorização dos conteúdos sonoro e visual e a possibilidade de diversas leituras através de diferentes ângulos. A partir dos anos de 1960, houve envolvimento com temas sociais. Sobre a relação com o concretismo, temos em Tom Zé um dos maiores entusiastas desse tipo de poesia, tanto que críticos chegaram a chamar suas composições de “poemúsica” (ÁVILA, 1973, p.4). Na verdade, Tom Zé fez uso de técnicas da poesia concreta em diversas canções, como *Um a e um o* (do mesmo álbum), *Menina, amanhã de manhã* (do álbum *Estudando o Samba*, 1976).

Vejamos a letra de *Cadamar*:

Ô ô cadê mar
ô ô cadê
ô ô ô cadê mar
ia que não vem
ô ô cadê mar
ô ô cadê
ô ô ô cadê mar
ria que não vem.

Esta canção, composta em parceria com o poeta Augusto de Campos para o álbum *Todos os Olhos* (1973) tem, em sua letra, uma frase básica fragmentada em grupos fonêmicos (“Ô ô cadê mar/ia que não vem”), um procedimento típico do concretismo. O efeito geral é o de uma hesitação mental, ou talvez o de uma conversa que se ouve. A canção pode ser interpretada como um reflexo da desconjuntada vida urbana, que é contrastada com o movimento primitivo do mar. O ritmo vai aumentando e diminuindo, ficando mais alto e mais baixo, do forte ao pianíssimo, fazendo reflexo para as ondas do mar, em uma justaposição de samba de rua com poesia concreta.

Os jogos linguísticos da poesia concreta podem converter-se em veículo de produção de humor, como é o caso de *Jimmy, renda-se* (do LP *Tom Zé*, 1970), que, da forma como é pronunciado, soa como o nome do guitarrista Jimi Hendrix. Outros exemplos nessa canção incluem “Bob dica, diga”, “Billy Harley e Rolleyflex” e “Janis Chopp”, que se aproximavam dos equivalentes fonéticos Bob Dylan, Billy Holiday (ou seria Bill Haley?) e Janis Joplin. O humor presente na letra desta canção tem caráter irônico. Nela, os nomes de artistas norte-americanos são transformados em expressões banais e itens de consumo da vida cotidiana no Brasil para produzir o humor pretendido.

Voltando ao movimento tropicalista como um todo, podemos afirmar que, com seu rico e híbrido imaginário, as letras desses “centauros invasores” (para usar um termo de

Theodore Rosnak, 1972) rejeitavam a discursividade e sintaxe tradicionais, privilegiando uma linguagem híbrida e rica tanto na letra como na música. Os exemplos disso são muitos. Vejamos alguns: a música-título, *Panis et Circense(i)s* (Gilberto Gil – Caetano Veloso), em proposital mau latim – a “inestimável colaboração de todos os erros”, uma referência a Oswald de Andrade –, em uma inesquecível interpretação dos Mutantes, fala do desejo de liberdade, usando a sala de jantar como uma alegoria dos costumes “congelados”. Em *Miserere Nobis* (Gilberto Gil – Capinam), há elementos sacros – órgão, sinos – e profanos – marcha militar, por exemplo – efetuando uma contundente crítica ao conformismo. O “mau gosto” intencional da lírica e quase uma trova medieval de *Coração materno* (Vicente Celestino) vai à contramão, como uma alegoria do próprio movimento Tropicalista. A melancolia dessa canção é reforçada em *Lindonéia* (Gilberto Gil, Caetano Veloso), inspirada em um quadro de Rubens Gerchman, *Lindonéia, a Gioconda do Subúrbio*, que retrata uma jovem pertencente a uma massa conduzida pela Indústria Cultural.

Em *Bat Macumba* (Gilberto Gil – Caetano Veloso), estabelece-se claramente a ligação com o concretismo e com a antropofagia, misturados ao elemento sincrético da macumba e a cultura pop (*Batman*):

Batmakumbayêê batmakumbaoba
Batmakumbayêê batmakumbao
Batmakumbayêê batmakumba
Batmakumbayêê batmakum
Batmakumbayêê batman
Batmakumbayêê bat
Batmakumbayêê ba
Batmakumbayêê
Batmakumbayê
Batmakumba
Batmakum
Batman
Bat
Ba
Bat
Batman
Batmakum
Batmakumba
Batmakumbayê
Batmakumbayêê
Batmakumbayêê ba
Batmakumbayêê bat
Batmakumbayêê batman
Batmakumbayêê batmakum
Batmakumbayêê batmakumbao
Batmakumbayêê batmakumbaoba

Esta letra é uma clara mostra da influência concretista no Tropicalismo, dados os recursos semânticos, sintáticos, morfológicos, lexicais, fonológicos e gráficos e a portabilidade de mensagens (cuja decodificação necessita de reflexão superior a uma leitura primeira e descompromissada). Na letra, vemos o formato de um “K”, ou também, uma asa de morcego em pleno vôo, abrindo-se e fechando-se (*bat* em inglês). A grafia do nome da música, inicialmente, era com “C” (no encarte do disco *Tropicália*), foi alterada, colocando-se um “K” no lugar. Segundo Gilberto Gil (1996), isso se deve ao fato deles verem que o poema formava um K e porque o uso dessa letra dava uma ideia de consumo, de música pop, moderna e internacional – uma estranheza que se unia a outra, a presença de “*Batman*”. Sobre essa canção e a questão da antropofagia, continua Gil:

O Caetano e eu sentados no chão do apartamento dele, na Avenida São Luís, centro de São Paulo, compondo a música: o que a gente queria, hoje me parece, era fazer uma canção com um dístico que fosse despida de ornamentos e possível de ser cantada por um bando não musical, algo tribal, e que, por isso mesmo, estivesse ligada a um signo da nossa cultura popular como a macumba, essa palavra nacional para significar todas as religiões africanas, não cristãs, e que é um termo que Oswald de Andrade usou (GIL, 1996, p. 98).

Em uma aproximação com a literatura, podemos perceber que muitos foram os recursos linguístico-literários utilizados pelos tropicalistas. O pastiche, por exemplo, pode ser visto tanto no nível intertextual quanto no sonoro. Caetano utilizou-se desse recurso com frequência. Ao retirar textos de seu uso habitual e colocá-los em outro contexto, descentraliza-os e ressalta o aspecto ridículo. Um bom exemplo disso pode ser visto na já citada canção *Coração Materno*, a qual faz uma paródia do estilo ultraemocional de Vicente Celestino. A enumeração caótica²⁶ foi outro recurso bem utilizado pelos tropicalistas, como se pode ver na marcha *Alegria, Alegria* (do álbum *Caetano Veloso*, 1968), a qual também é conhecida por sua lisérgica fragmentação de imagens e sensações, em uma estrutura cinematográfica, como disse Décio Pignatari ("letra-câmera-na-mão")²⁷.

A alegoria é, no entanto, e muito provavelmente, o recurso mais utilizado pelos tropicalistas. É bom lembrar que Walter Benjamin (1984) já propusera uma associação entre a alegoria (barroca) e a fragmentação característica da modernidade. Cantinho revela tal conexão: “Unidos pela concepção barroca da história, unidos igualmente por um saber que não é capaz de encontrar a sua saciedade, auto-absorvendo-se nessa remissão infinita que não

²⁶ Aproximação de elementos díspares em um mesmo contexto.

²⁷ Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Alegria,_Alegria> Acesso em 21 fev. 2010.

conhece o seu repouso, a alegoria barroca ressurgue na modernidade”²⁸. Para Benjamin, a alegoria seria o discurso por meio do outro com o intuito de promover um desmascaramento. A canção *Made in Brazil*, de autoria de Tom Zé, por exemplo, possui uma descrição alegórica de uma festa popular que revela uma crítica à industrialização e à suposta modernização do Brasil. Nessa música há um jogo que não exclui o contraditório nem privilegia uma determinada verdade.

Outros recursos comuns a esses artistas são, entre outros: antíteses, paradoxos, antimetáfora²⁹ e linguagem de fresta³⁰. Esses recursos apontam para as influências que marcaram esses artistas, como a já citada poesia concreta, o discurso populista do Violão da Rua (Cadernos de poesia lançados pelo CPC), o Grupo Tendência (de Affonso Ávila), o Cinema Novo e o teatro contemporâneo, a Bossa Nova e o *kitsch* (entendido como a cafonice da cultura brasileira enfatizada pelos tropicalistas), entre outros. O gosto pelo *kitsch* é comentado por Fredric Jameson, segundo o qual, no pós-modernismo, haveria “um fascínio pela paisagem degradada do brega e do *Kitsch*” (JAMESON, 1997, p. 28). Sendo que a arte nesse período reflete o capitalismo tardio, a sociedade de consumo, os *mass media* e a falta da individualidade, há uma certa decadência que resultaria nesse gosto pelo *kitsch* pelo *fake*.

Podemos, então, dizer que essa mistura tropicalista visava, fundamentalmente, ao contato com uma nova concepção do popular na cultura brasileira. Não mais o popular ligado às “massas revolucionárias”, mas sim ao popular da nova Indústria Cultural – paradas de sucesso, capas de revista coloridas, programas de televisão, textos de Edgar Morin e Marshall McLuhan, pastiche, *kitsch* e experimentação. Assim, esse movimento incentivou a quebra do cerco do “bom gosto” existente dentre as elites artísticas e intelectuais da época, abrindo espaço para outros tipos de produções artísticas.

Em suas canções e atitudes, eles souberam como ninguém “apaziguar” o conflito entre a “arte pura” e uma “arte burguesa” (comercial) que surgia amparada por novos paradigmas aliados a uma reconfiguração do campo cultural brasileiro influenciado pela comunicação de massas e uma Indústria Cultural cada vez mais desenvolvida e pujante. Percebe-se que, ao lado da regeneração do tecido da MPB, foram as estratégias de lançamento, circulação e reprodução dos interesses profissionais dos músicos que balizaram a atuação do grupo baiano e de seus parceiros. Não é à toa que o empresário Guilherme Araújo

²⁸ CANTINHO, Maria João. Modernidade e alegoria em Walter Benjamin. In: **Revista de cultura**. N. 29. Fortaleza, São Paulo, out. 2002. Disponível em <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag29benjamin.htm>> Acesso em 23 abr. 2010.

²⁹ Na quebra do desdobramento natural do sentido ideológico, pelo imprevisto se instaura o aparentemente absurdo.

³⁰ Interrupção do pensamento, deixando interrogações suspensas.

é citado diversas vezes como um dos responsáveis por toda a movimentação e ocupação de espaços obtida pelo movimento.

A reivindicação de uma realidade brasileira, latino-americana, cafona e subdesenvolvida, mas, ao mesmo tempo, aberta, renovadora e universal foi a base da reflexão estético-ideológica do movimento musical e ponto central de conflitos com todos os outros grupos que atuavam no mesmo espaço de ação. De todos os músicos tropicalistas, Tom Zé é visto pelo professor americano Christopher Dunn como o mais cético em relação à cultura de massa nos anos de 1960, pois ele mostrou como o consumismo, apesar de ter tido um importante papel na constituição do cidadão moderno, o havia igualmente limitado (DUNN, 2007, p. 154).

Segundo Almeida,

Na inclusão com a Indústria Cultural essa nova configuração de idealizar a política veio a se manifestar numa explosiva capacidade de provocar áreas de atrito e tensão não apenas no plano específico da linguagem musical, mas na própria exploração dos aspectos artísticos que envolviam o movimento.³¹

Surgindo a partir da música popular, a palavra “Tropicalismo” (ou “Tropicália”) também passa a ser utilizada, aos poucos, para definir um movimento amplo de renovação em diversos espaços de produção cultural. Embora tenha durado pouco, o Tropicalismo foi fundamental na abertura da música brasileira para todas as suas possibilidades. “Pode-se afirmar que o tropicalismo atingiu no Brasil a autonomia da canção, estabelecendo-a como um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico.”³² Essa expansão – que se inicia de forma jocosa e hoje está sendo debatida nas academias – demonstra que não foram apenas as iniciativas de Caetano Veloso, Gilberto Gil, José Carlos Capinam, Rogério Duprat, Tom Zé ou Torquato Neto na área da música popular brasileira que deram início a esse processo de renovação cultural. A incorporação de trabalhos realizados em diferentes áreas na fundação de um “cânone tropicalista” indica que, anos antes, a busca por uma arte ao mesmo tempo radical e popular já florescia em alguns trabalhos que marcaram época.

³¹ ALMEIDA, Emanuelle de Souza Silva. Tropicalismo: uma porta aberta para a pós-modernidade no Brasil. In: **Escrita – Biblioteca virtual de escritores.** Disponível em <http://www.escrita.com.br/escrita/leitura.asp?Texto_ID=7518>, Acesso em 12 dez. 2009.

³² *Idem.*

2.5 O EXÍLIO MIDIÁTICO PÓS-TROPICALISTA E A VOLTA POR CIMA

Como os outros baianos envolvidos diretamente com o tropicalismo, Tom Zé surgiu de um ambiente cultural semelhante ao de Caetano Veloso e Gilberto Gil, e suas influências também foram os cantores folclóricos, Luiz Gonzaga, Jackson do Pandeiro, os cantores da Rádio Nacional e, além disso, Tom Zé tinha também um fascínio e admiração pela Bossa Nova. O que difere o artista dos demais do grupo baiano é o fato de que ele teve uma formação musical distinta das outras personagens desta história. E, talvez mesmo por isso, Tom Zé quisesse seguir outros caminhos.

Ao vencer o Festival de Música da Record em 1968, Tom Zé prometia ser um novo *pop star* da nossa música. Apesar de canções como *Jeitinho Dela* (1969) e *Se o Caso É Chorar* (1972) terem alcançado bastante sucesso, o álbum *Todos os Olhos* (1973) acabou por lançar Tom Zé em um abismo midiático do qual ele jamais imaginou sair. Muitos dos estudiosos de Tom Zé referem-se a esse período como uma espécie de exílio involuntário ao qual o artista foi lançado pela recusa da mídia em veicular sua obra.

O termo “exílio” e suas conexões com a literatura têm sido muito estudados nos últimos anos. Segundo o dicionário Aurélio, o termo denota a expatriação forçada ou voluntária (FERREIRA, 1975, p. 597). Mas podemos entender a palavra em um sentido mais amplo, como contendo a ideia de afastamento e deslocamento. Edward Said, em seu *Reflexões sobre o exílio e outros* ensaios, apresenta uma visão bastante interessante dada a sua experiência de vida. Primeiro, nasceu na Palestina sob jugo britânico, depois foi estudar no Egito também colonizado. Sendo de uma família de árabes cristãos, Said se sentia deslocado nesse país de maioria muçulmana. Mais tarde, foi aos Estados Unidos para continuar os estudos, onde também se sentia como um exilado em um lugar onde os árabes são o “Outro”. Este ponto privilegiado de um ser constantemente entre culturas pode ser percebido nos trabalhos de Said. Quando falamos em exílio, geralmente nos referimos àqueles escritores e artistas que foram, especialmente por motivos políticos, exilados de seus países por algum tempo. A literatura de exílio seria, assim, aquela produzida sob o impacto desse deslocamento.

O exilado, por ser um ente entre culturas, teria um ponto de vista único. Para Said, o exílio pode ser um lugar também de liberdade de pensamento e crítica, de aprendizado e enriquecimento, o lugar da transformação. Segundo ele, “porque o exilado vê as coisas tanto em termos do que foi deixado pra trás e o que está realmente aqui e agora, há uma dupla

perspectiva que nunca vê as coisas de forma isolada” (SAID, 2003, p. 60). Ele complementa: “isso significa que uma ideia ou experiência é sempre contraposta a outra, fazendo com que ambas seja iluminadas, algumas vezes, por uma luz nova e imprevisível” (SAID, 2005, p. 60) Nestas falas, Said mostra a vantagem da visão do exilado, chamando-a de contrapontística, ou seja, uma posição em que ambos os ambientes são vividos, reais, ocorrem juntos como um contraponto. Sendo assim, podemos considerar que os “exílios” experimentados por Tom Zé contribuíram para sua formação artística, sua “mirada estrábica” (PIGLIA, 1990, p. 62), conferindo-lhe um olhar muito peculiar e uma liberdade criadora que atribuem características distintas à mesma.

Contudo, sabendo que Tom Zé nunca foi para outro país em situação de exílio, cabe a pergunta: que exílio é esse de que falamos nesta dissertação? Naturalmente, o exílio não é apenas uma separação física. Há, na verdade, muitos tipos de exílio, como o que poderíamos chamar de exílio interno, aquele em que os autores se sentem estranhos à sociedade à qual estão inseridos. Outros tipos de exílio, se fôssemos possivelmente considerar uma tipologia, poderiam incluir os exílios literais e metafóricos, espaciais e temporais, geopolíticos, históricos, psíquicos, ontológicos, metafísicos. Miriam Volpe (2005) ainda propõe o “insílio” e o “desexílio”, em seu livro *Geografias do Exílio*, em que a autora examina o perfil do escritor uruguaio Mario Benedetti para chegar a uma reflexão sobre o papel do intelectual latinoamericano e seu lugar de enunciação. A partir de uma perspectiva do ensaio biográfico, Volpe considerou a trajetória deste autor a partir dos conceitos de exílio, insílio e desexílio. A estudiosa trabalhou conceitos de Paul Ilie, em especial, o “insílio”(VOLPE, 2005, p.80), termo que se refere ao exílio residencial, de cunho sociológico, daqueles que permanecem no país e são impedidos de viver plenamente. Ilie falava do contexto espanhol franquista, mas podemos estender o conceito a outros contextos de países onde regimes de repressão exilavam tanto os que saíam quanto os que ficavam. O conceito de exílio interior reflete as rupturas ocorridas dentro de um indivíduo, independente do deslocamento espacial. O “desexílio”, por sua vez (*Ibidem*, p. 83), foi criado por Mario Benedetti em *El desexilio y otras conjeturas* (de 1984) refere-se ao desejo de volta, ao sonho de desfazer a alienação.

No caso de Tom Zé, temos aí dois tipos de exílio. O primeiro seria esse exílio interno causado pela sua saída de Irará que culmina em sua radicalização em São Paulo. O segundo tipo seria esse exílio forçado ao qual os meios de comunicação da época o relegaram. Sobre o primeiro tipo, podemos perceber um pequeno movimento de desenraização do indivíduo que ocasiona uma fratura identitária, resultando em um sujeito híbrido (como veremos em mais detalhes no Capítulo 2). Sua saída do interior da Bahia proporcionou a Tom Zé um novo olhar

sobre a condição do sertanejo e do brasileiro. O sentimento de ausência que marca a literatura do exílio é, em Tom Zé, contrabalançado por seu uso das falas do nordestino, da musicalidade típica de sua região, e de uma série de recursos de que Tom Zé lança mão para sempre trazer Irará consigo.

Sobre o exílio forçado ao qual Tom Zé foi “jogado”, podemos encontrar seu marco inicial após o lançamento do álbum *Todos os olhos* (1973). Nesse álbum, ele produziu um trabalho que hoje se pode perceber ser muito à frente de seu tempo, talvez por demais inovador. Diferentemente dos outros baianos, Tom Zé ficou em São Paulo, permanecendo à margem da indústria da MPB e do cenário da contracultura, baseados principalmente no Rio de Janeiro. O que aconteceu é que, nos anos de 1970 e 1980, Tom Zé havia avançado ainda mais seu experimentalismo em álbuns relativamente herméticos. Isso ocasionou o desinteresse do grande público. Muitos estudiosos de música atribuem à sua excentricidade o entrave para que alcançasse o sucesso comercial e midiático de seus companheiros tropicalistas, especialmente de Caetano e Gil (CAMPOS, 1993; DUNN, 1994; FAVARETTO, 1996).

No vídeo *Fabricando Tom Zé* (2007)³³, documentário de sua turnê pela Europa em 2005, fica claro o ressentimento dele para com os membros comercialmente mais bem sucedidos que ele, Caetano Veloso e Gilberto Gil, então Ministro da Cultura. Ele não queria que seus antigos companheiros tropicalistas fossem entrevistados e, isso feito, desentendeu-se com o diretor, Décio Matos Júnior. No entanto, ao assistir ao documentário, acabou por mudar de ideia e voltou a falar com o diretor.

De fato, dos antigos tropicalistas, Tom Zé foi o único a não abandonar o experimentalismo, o que lhe custou a fama e ajudou a lançá-lo em seu “exílio”.

Em depoimento no filme, Caetano faz um *mea culpa* desse episódio, responsável pelo ostracismo de Tom Zé nas décadas seguintes. “Quase o deixamos ser esquecido, em muito pouca medida pelas carências dele, suas incapacidades ou incompetências, e muito mais pela singularidade de sua genialidade.”³⁴

Pelo que se percebe, Tom Zé buscou a “*road less traveled by*” (estrada menos usada), como disse o poeta Robert Frost. Sua fuga da facilidade e acolhimento pelo mercado resultou na escolha de um caminho mais árduo que o travado por seus colegas tropicalistas e, talvez por isso mesmo, mais rico. A insistência de Tom Zé em avançar seus

³³ Vencedor de inúmeros prêmios, como os de público da Mostra Internacional de São Paulo e do Festival do Rio.

³⁴ VITA, Luiz. “Fabricando Tom Zé” desvenda genialidade do compositor. In: **Reuters**. 13/07/07. Disponível em <<http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL68972-7086,00.html>>. Acesso em 13 ago. 2009.

experimentalismos nos faz ver que o tropicalista experimentador nunca deixou de existir em Tom Zé. Para Demétrio Panarotto, em sua dissertação de mestrado,

todas as marcas Tropicalistas perceptíveis no trabalho deste artista, vale frisar, são acrescidas de uma série de outras “Tropicalices” que Tom Zé adquire no decorrer de sua “carreira”, no decorrer de suas exaustivas transpirações musicais: é possível dizer que elas tangenciam a “carreira” do Plagicombinador Tom Zé. Mais do que isso, reforçam a possibilidade de olhar para a “carreira” deste artista, ligando-a às características Tropicalistas que, como já disse, o próprio Tom Zé evidencia no livro lançado anos mais tarde (2003), “Tropicalista Lenta Luta”. O título da própria obra já aborda essa questão, dando a idéia de que a luta ainda não terminou; ou seja, a Tropicália para Tom Zé não é (era) algo passageiro, e, desta forma, as abordagens musicais feitas por ele, enquanto Tropicalista, a todo o momento são retomadas e, com o acréscimo de novas informações, se revitalizam. (PANAROTTO, 2005, p. 29).

Foi apenas depois do “apadrinhamento” de David Byrne que Tom Zé desistiu da ideia de abandonar a música e retomou a carreira em 1990, lançando o CD *The Best of Tom Zé*, mostrando a força de seu talento e criatividade. Essa compilação recebeu aplausos de críticos musicais norte-americanos e europeus, resultando em comparações com John Zorn, Frank Zappa e Captain Beefheart, e também com o próprio Byrne. Muito provavelmente, o fenômeno mais notável da revitalização tropicalista na década de 1990 tenha sido essa ressurreição profissional de Tom Zé.

A volta do “exílio” de Tom Zé aconteceu por acaso. Byrne desejava conhecer mais do samba e adquiriu o LP de Tom Zé intitulado *Estudando o Samba* (originalmente gravado em 1976). Byrne ficou maravilhado e procurou conhecer Tom Zé. Ele gostou tanto da produção de Tom Zé que este foi seu primeiro contratado na gravadora que acabara de criar e lançou *The Best of Tom Zé* (1990). O CD – um disco aclamado pela crítica, chegando a ser considerado um dos 10 melhores da década pela revista “Rolling Stone” – foi uma compilação feita pelo próprio Byrne, que escolheu Tom Zé como o seu primeiro contratado. Jornais e revistas do mundo todo, além de publicações especializadas em música no mundo inteiro, elogiaram o álbum. Ele chegou a ganhar um prêmio de criatividade nos EUA (Telluride, Colorado) no festival *Composer to Composer*.

Para Byrne,

Sua música é diferente de qualquer música brasileira que já escutei. (...) Letras incríveis e, em alguns casos, sílabas sem sentido, como se não pudesse encontrar palavras melhores para articular as influências que se amontoam fora de sua janela em São Paulo. É um homem pobre do nordeste que vê a cidade grande com os

olhos e ouvidos de um poeta. Sua música descobre beleza em lugares estranhos e nos dá esperança.^{35;36}

O “aval” da imprensa estrangeira – enquanto detentora do poder hegemônico do saber e do bom gosto, resgatou Tom Zé de seu “exílio” e fomentou produções e estudos diversos interessados em analisar a produção artística de Tom Zé. Bons exemplos disso são os lançamentos dos documentários *Tom Zé, ou Quem Irá Colocar Dinamite na Cabeça do Século*, dirigido em 2000 por Carla Gallo, e de *Fabricando Tom Zé*, de Décio Matos Jr., realizado em 2006.

Em 1991, Tom Zé gravou *The Hips of Tradition*, fez inúmeras apresentações no Brasil e no exterior e ganhou muitos prêmios de renome. Uma de suas grandes obras, *Com defeito de fabricação*, é lançada em 1997. Tom Zé recebeu em 2000 o troféu Cidadão-artista pela sua atuação pública, ética e interesse crítico pelo país. Isso instigou o relançamento de cinco discos antigos nesse mesmo ano. *Jogos de Armar (Faça Você Mesmo)* saiu também em 2000, embora seu DVD tenha sido lançado em 2003, mesmo ano do CD *Imprensa Cantada*. Seguiram-se mais apresentações pelo país e no exterior, onde se consagrou.

Por *Jogos de Armar*, Tom Zé foi considerado pela imprensa estrangeira como o “Pai da Invenção”, pois, entre outras coisas, ele “reinventa” a música ao lançar dois CDs que podem ser tocados juntamente de forma que o ouvinte “monte” o seu CD. Isso confere experiências únicas a cada pessoa. Esses jogos e combinações são o que ele chama de “jogos de armar”.

Em 2005 veio *Estudando o Pagode - Segregamulher e Amor*. Depois veio o inusitado *Danç-êh-Sá* (2006) e, em 2008, seu mais recente CD, *Estudando a Bossa*, que completa a trilogia de *Estudando o Samba* (1976) e *Estudando o Pagode* (2005).

O ressurgimento de Tom Zé resultou em novos rumos para a música brasileira no exterior. O público fora do Brasil passou a notar a diversidade de nossa MPB e a consumir mais de nossa produção musical. Já os brasileiros passaram, pouco a pouco, a notar esse importante tropicalista negligenciado durante anos pela indústria fonográfica e pela mídia e muitos artistas passaram a ter em Tom Zé inspiração e referência em produção musical, como é o caso de Arrigo Barnabé e Walter Franco.

³⁵ GALILEA, Carlos. Ojos y oídos de poeta. In: **El País.es**. 3 out. 2004. Disponível em <<http://www.tomze.com.br/art138.htm>>. Acesso em: 12 jan. 2010, tradução nossa.

³⁶ Su música es diferente de cualquier música brasileña que yo había oído. (...) Letras increíbles y, en algunos casos, sílabas sin sentido, como si no pudiese encontrar palabras mejores para articular las influencias que se amontonan fuera de su ventana en São Paulo. Es un hombre pobre del nordeste que ve la gran ciudad con los ojos y oídos de un poeta. Su música descubre belleza en lugares extraños y nos da esperanza.

2.6 RÓTULOS? NÃO.

Ao debruçar-se sobre esta dissertação, o leitor certamente percebeu as várias menções ao Modernismo e ao Pós-Modernismo, o que pode ter gerado questionamentos quanto ao nosso posicionamento em relação à questão de onde “encaixar” a obra de Tom Zé. Primeiramente, quando nos propusemos a analisar a obra de Tom Zé e sua estética, partimos do ponto de vista de teorias críticas contemporâneas que privilegiam a intertextualidade, e o Pós-Modernismo surgiu como uma plataforma adequada. No entanto, o termo “pós-moderno”, embora largamente utilizado nos meios acadêmicos, ainda se presta a inúmeras confusões e controvérsias. Jameson, um dos autores mais respeitados no que tange às discussões sobre o pós-moderno, afirmou que este “não é algo que se possa estabelecer de uma vez por todas e, então, usá-lo com a consciência tranquila” (JAMESON, 1997, p. 25). Ao mesmo tempo, a leitura dos itens anteriores deste capítulo deixa claras ligações com o Modernismo, especialmente se analisarmos a fase tropicalista do compositor. Assim, pensamos ser interessante fazer uma breve discussão a este respeito.

Como afirma o jornalista Rodrigo Herrero:

A Tropicália retomou o que os modernistas começaram a fazer e que ninguém nunca havia tido coragem de tentar: usar elementos dos mais variados, dos arranjos mais diferentes, desde o clássico ao baião, acrescentando também elementos pop, usando nas letras diferentes colagens visuais e discussões estéticas, além de pensamentos revolucionários.³⁷

E corrobora a mestre em literatura Julia Andrade:

em música, o tropicalismo opera a mistura da Bossa Nova e dos ritmos tradicionais brasileiros com o *pop* internacional das guitarras; incorpora linguagens da literatura e do cinema em *happenings* que desconstroem hierarquias e a delimitação dos campos institucionais das artes. Ao misturar diferentes signos artísticos em montagens alegóricas disparatadas e absurdas, o tropicalismo afirma as contradições culturais como índice da modernidade não apenas brasileira, mas latino-americana. Assim, atualiza a idéia de que o arcaico e o moderno formam, entre nós, uma dualidade integrada e problemática, mas com força de emblema em

³⁷ HERRERO, Rodrigo. **A Retomada Antropofágica da Tropicália**. Disponível em: <<http://www.rabisco.com.br/44/tropicalia.htm>>. Acesso em: 12 mar. 2010.

toda a América Latina, pois a hibridação é e foi, desde sempre, nosso processo cultural constitutivo.³⁸

Vemos, pela fala de Herrero, que uma das características mais marcantes do Tropicalismo – a mistura de diversos elementos – o conecta de forma definitiva à estética modernista, além de mostrar como sua música é devedora da literatura. Ele também destaca a questão do rompimento com os padrões, o que afina o movimento ao espírito revolucionário modernista. O primeiro rompimento de Tom Zé seria com o padrão cancional brasileiro que exigia vozes potentes, com vibrato e impostação, e os temas eram quase exclusivamente sobre amor e relações amorosas. A temática social da realidade brasileira de suas canções se aproxima de obras da segunda e terceiras fases do Modernismo. Também, o rompimento linguístico proposto por Tom Zé em suas letras quando do uso da linguagem simples e da forte presença da variante caboclo-sertaneja da língua portuguesa o liga à geração modernista de 1950 e 1960.

Gilberto Gil, corroborando com a visão de que o pós-moderno não seria uma negação do Moderno, talvez seja quem melhor define o posicionamento do Tropicalismo em um “entre-lugar” mediando esses dois momentos:

Eu costumo dizer uma coisa que pode soar leviana ou irresponsável, do ponto de vista intelectual, mas que eu acho que tem alguma pertinência: o tropicalismo tá ali na fronteira como o último movimento modernista, pertencendo ao universo modernista, e o primeiro pós-modernista. Pertencendo exatamente a esse universo da fragmentação, da pulverização, que é um dos traços caracterizantes do que se chama pós-modernista.³⁹

Emanuelle Almeida também situa o Tropicalismo como um momento de passagem entre o Modernismo e o Pós-Modernismo: “A transição do Modernismo para o Pós-Modernismo se evidencia no Tropicalismo e no Movimento do Poema-Processo.”⁴⁰ Até porque o Pós-Modernismo não nega inteiramente o modernismo, mas, como afirma a autora,

³⁸ ANDRADE, Julia Pinheiro. Música e sociedade, canção popular e cultura de massas: a experiência urbana do tropicalismo e do rap na cidade de São Paulo (Brasil). In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 17., 2007, Florianópolis. **Anais...** Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/etnomusicologia/etnom_JPAndrade.pdf>. Acesso em 1 fev. 2010.

³⁹ CÂNDIDO, Livia. Memórias do Tropicalismo. In: **Publique!** N. 189, 2007. Disponível em: <<http://publique.rdc.puc-rio.br/jornaldapuc/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=571&sid=20&tpl=printerview>>. Acesso em: 23 abr. 2010.

⁴⁰ ALMEIDA, Emanuelle de Souza Silva. Tropicalismo: uma porta aberta para a pós-modernidade no Brasil. In: **Escrita – Biblioteca virtual de escritores.** Disponível em <http://www.escrita.com.br/escrita/leitura.asp?Texto_ID=7518> Acesso em 12 dez. 2009.

“O que ele faz é dar ao modernismo uma interpretação livre, examinando criticamente, e procurando descobrir suas glórias e seus erros.”⁴¹

Apesar da mistura de elementos ser uma característica que aproxima mais do Modernismo a estética de Tom Zé, é importante salientar que esta mistura se dá como uma forma de diálogo entre culturas e estilos onde não há relação de dominância. Salles aponta que “O Pós-Modernismo abre (...) a possibilidade de convivência entre estilos considerados excludentes entre si e a desconsideração de uma postura hierárquica entre estilos” (SALLES, 2003, p.59), o que mostra que a técnica composicional de Tom Zé, no que tange a questão das misturas, na verdade tende mais para o pós-moderno.

Almeida atenta para o fato de o fim do Tropicalismo ter ocorrido quando o país passava pelo descobrimento do pós-moderno:

O movimento, libertário por excelência, permaneceu por pouco mais de um ano e encerra contido pelo governo militar, com o exílio de Gil e Caetano, em dezembro de 1968. No entanto, o Brasil já se encontrava tatuado para sempre pela descoberta da pós-modernidade e dos trópicos.⁴²

Já no início de sua carreira, e, para sermos mais precisos, em seu primeiro disco, *Tom Zé*, de 1968, o compositor já apresentava afinidades com a antropofagia modernista das décadas de 1920 e 1930 pela devoração e incorporação de diversas tendências vindas do exterior e de ritmos regionais brasileiros. Além disso, opções textuais como o coloquialismo, a condensação imagética e o olhar irônico sobre a realidade nacional, outros legados oswaldianos, já faziam parte do repertório tropicalista⁴³. Como um todo, o disco tem algo do cronista nordestino deslumbrado (mas também crítico) com a cidade grande. *Trânsito*, *shopping centers*, capitalismo, televisão, consumismo, referências urbanas, tudo entra em cena. *São São Paulo* (vencedora do IV Festival da TV Record), música composta em atmosfera roqueira, é uma crônica detalhada da vida na moderna capital paulista. *Namorinho de portão* critica a classe média paulista e a hipocrisia da mesma. *Camelô* retrata a vida desses trabalhadores urbanos. *Não buzine que estou paquerando* fala do homem de negócios/robô que não pára para viver a vida. *Sabor de Burrice*, última canção do disco, é uma crítica contundente à falta de visão e à preguiça da fuga do pensamento óbvio e fabricado em grande

⁴¹ ALMEIDA, Emanuelle de Souza Silva. Tropicalismo: uma porta aberta para a pós-modernidade no Brasil. **Escrita – Biblioteca virtual de escritores.** Disponível em http://www.escrita.com.br/escrita/leitura.asp?Texto_ID=7518 Acesso em 12 dez. 2009.

⁴² *Idem.*

⁴³ PERRONE, Charles A. Pau-Brasil, **Antropofagia, Tropicalismo e Afins**: o legado modernista de Oswald de Andrade na poesia e canção brasileiras dos anos 60/80. Disponível em: <http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/leituras_gg_antropofagia3.php>. Acesso em: 12 dez. 2009.

escala pelos *mass media*. Ironicamente, Tom Zé escolheu uma batida mais simples para esta canção, em ritmo sertanejo.

José Miguel Wisnik, em seu livro *o Coro dos contrários* (1983), identificou o recurso da *bricolagem* como um procedimento modernista. Esta é uma característica muito marcante na estética composicional de Tom Zé e dos demais tropicalistas. Vimos que este movimento apresentava uma visão do Brasil como um universo inesgotável de informações culturais que poderiam se misturar. No entanto, é bom lembrar que é um procedimento modernista que já antecipava o Pós-Modernismo, como assinala Gelpi (1990). Para este autor, o esforço centrípeto do Modernismo em unir os fragmentos em uma bricolagem coerente dá lugar ao que chamou de estética da fragmentação e descontinuidade pós-moderna. A bricolagem de Tom Zé, embora modernista “de nascimento”, é pós-moderna no sentido de ser uma apropriação reciclada de uma mistura de estilos propiciada, em especial, por uma adesão entusiástica às novas tecnologias. Como afirma Salles sobre o campo musical brasileiro, o “Pós-Modernismo foi alavancado pelo ‘advento de novas tecnologias que alteraram a relação entre arte e sociedade’”. (SALLES, 2003, p.19) A “contextualização da ciência na cultura, ou nas culturas, é fundamental para a efetiva noção de ‘despedida’ da modernidade e ingresso na pós-modernidade” (*Ibidem*, p.28).

Travassos considera que, no campo musical, o Modernismo tentou resolver as tensões da dicotomia entre erudito e popular pela mistura desses elementos. Santuza Naves, por sua vez, considera que os músicos dessa geração “mostram-se bastante presos ao registro erudito e tendem a incorporar preferencialmente as peças folclóricas, rejeitando, por questões programáticas, a música popular produzida pela mídia – o ‘popularesco’”⁴⁴. Tom Zé, diferentemente, cria, em seu caldeirão musical, misturas mais amplas do que a maioria de seus contemporâneos, incluindo, de forma natural e mais arriscada, o uso da tecnologia em suas composições (como mostraremos no Capítulo 2).

Com o Modernismo Tom Zé também tem em comum a prática da antropofagia⁴⁵, a construção de um projeto literário (ou melhor, literomusical, em seu caso), a união de elementos de música erudita e de vanguarda às canções populares e folclóricas, sua ligação com o concretismo, a experimentação, a ruptura com a forma, além da liberdade de criação artística e a presença do cotidiano e do prosaico. Outros dois pontos de convergência com o

⁴⁴ NAVES, Santuza Cambraia. Da Bossa Nova à Tropicália: Contenção e excesso na música popular. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. N. 43, V. 15. São Paulo, Junho 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69092000000200003&script=sci_arttext>. Acesso em: 01 fev. 2010.

⁴⁵ Muito embora haja autores que hoje analisam a antropofagia oswaldiana como um gesto pós-moderno *avant la lettre*. (JEUDI, 2007; PRYSTHON, 2002).

Modernismo estão no uso do coloquialismo nas letras de Tom Zé e na valorização dos defeitos. Oswald de Andrade, no “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, de 1924, fala da língua sem arcaísmo, natural. Ele menciona a “contribuição milionária de todos os erros” (TELLES, 1976, p. 1).

Apesar das muitas aproximações com o movimento modernista, Tom Zé, todavia, não se identifica como “moderno”, como revela em entrevista:

Um jornal de Boston, por exemplo, comentou que quando eu mando um disco para lá, eles se dão conta de que os americanos não conhecem a chave do Modernismo. Ora, eu nunca fiz Modernismo, o que eu faço é aquilo que eu sei fazer, isto é, organizar sistemas que estão principalmente no passado, eu me alimento na música do passado. Não invento novidade nenhuma. (INFORMATIVO ABRAMUS, 2008, p.5).

O compositor atenta para uma questão importante: a relação com o passado. Não identificamos na obra do compositor a negação do passado típica da primeira fase do modernismo. Ao contrário, a relação de Tom Zé com o passado é reverente no sentido de que o passado atua como matéria-prima de suas plagiocombinações (vide Capítulo 2).

As letras de Tom Zé se prestam a inúmeras interpretações, até mesmo por parte do próprio compositor, o que evidencia uma característica típica do Pós-Modernismo: “A arte se torna um texto que pode ser reescrito ou reinterpretado” (SALLES, 2003, p. 59). A intertextualidade, outro aspecto que trataremos no próximo capítulo, é mais um elemento de aproximação de Tom Zé com o pós-moderno. Segundo Roseane Yampolschi, “o uso da intertextualidade na composição parece corresponder a uma nova sensibilidade estética no contexto da música pós-moderna” (YAMPOLSCHI, 2006, p.5).

Nesta breve análise calcada, principalmente, nas diferenças esquemáticas entre Modernismo e Pós-Modernismo propostas por Hassan (1985, p. 123-124) e Salles (2003), percebemos que, ao mesmo tempo em que há muitos pontos que podem ligar a obra de Tom Zé a práticas modernistas, há pontos que as afastam, visto que sua obra não apresenta, em primeiro lugar, características modernistas importantes como a questão da obra acabada e a noção de criação e totalização. Há também muito mais pontos de aproximação com os procedimentos de escrita do pós-moderno. A questão da participação – por exemplo, Tom Zé convidar o público a escrever a obra com ele – marca definitivamente uma tendência mais em direção ao pós-moderno. Além disso, a “descrição” promovida pelo novo acordo tácito da “descanção”, a polimorfia, a imanência o uso da intertextualidade e o jogo, por exemplo, são

muitos dos elementos comumente associados ao Pós-Modernismo que podemos facilmente encontrar na obra de Tom Zé.

Neste trabalho, por considerarmos que há mais elementos de conexão entre a estética tonzediana e a do Pós-Modernismo, preferimos analisar sua obra por este viés, especialmente por trabalharmos com a questão da intertextualidade em sua forma composicional. No entanto, visto o exposto acima, não estamos afirmando que sua obra deva ser restrita a esta interpretação. Na verdade, vemos a obra de Tom Zé como em uma posição fronteira entre esses dois estilos de época, o que mais uma vez remete ao conceito de “entre-lugar”. Este conceito pode ser uma plataforma mais consistente para o eterno dilema de enquadrar o indefinível Tom Zé. Assim, passemos a conhecer melhor a plagiocombinação tonzediana para, mais tarde, apresentar seu modelo de intelectual.

3 CONHECENDO TOM ZÉ

3.1 TOM ZÉ, O “PLAGIOCOMBINADOR”

3.1.1 Plágio, paródia, pastiche etc.

Tom Zé sempre afirmou ser um “plagiador”, pois se considerou incapaz de ser “original”, de criar algo novo. Muitas de suas letras, realmente, se valem de elementos vindos não só de outras canções, mas também de outros meios, como jornais, ou mesmo de coisas que viu, ouviu ou leu. Mas será mesmo que o artista é apenas um mero plagiador? Certamente que não. Então, como caracterizar suas composições? Para entendermos e analisarmos a técnica composicional de Tom Zé, cabe, primeiramente, compreender o que faz de uma obra um plágio de outra, assim como conhecer outros termos que podem lançar luzes sobre essa discussão.

A prática de utilizar (e alterar) textos de outros autores remonta à Antiguidade clássica, quando a cópia das grandes obras era não só uma homenagem, mas o recomendado. Os escribas, por sua vez, já operavam modificações nos textos por eles copiados. São Tomás de Aquino e Santo Agostinho, por exemplo, não se viam como autores, mas como realizadores da palavra de Deus (o que conferia autoridade a seus textos). No entanto, na concepção atual, o plágio tem um caráter de enganação, pois uma pessoa faz uso das palavras de outrem (heteroplágio), apropriando-se indevidamente delas, fazendo-as passar por suas, o que caracteriza uma desonestidade intelectual. Pode-se também copiar a si mesmo, repetindo-se em diversos textos (autoplágio), mas apresentando os trechos copiados como novos. Em *Ladrões de palavras*, Michel Schneider aponta o momento em que o plágio deixou de ser necessidade para se tornar uma infâmia:

Remonta ao começo do século XIX, por volta de 1810-1830, a passagem do ‘plágio’ em sentido amplo, prática difundida (comunidade de temas, obrigatoriedade de formas, legado da tradição), ao plágio em sentido estrito (roubo de um texto): o plagiário aparece na cena literária. (SCHNEIDER, 1990, p.42).

O termo “plágio” vem do latim “*plagiu*”, passando pelo grego “*plágios*”, que significa “trapaceiro”, “oblíquo”, “indireto”. Percebe-se aí a conexão do termo com a intenção de enganar o receptor de determinada obra. A legislação brasileira condena o ato

plagiador na forma da lei nº 9.610 de 19 de fevereiro de 1998, que concede direitos legais e morais ao autor de fato e penalidades ao infrator. Quando comprovado o plágio, a obra plagiadora tem sua veiculação interrompida e o plagiador deverá pagar uma multa caso não providencie a remoção da mesma. O autor de fato pode, dependendo das circunstâncias, reivindicar ressarcimento por danos causados a si.

Como ficará cada vez mais evidente neste capítulo, Tom Zé não é nem de longe um simples plagiador. Em primeiro lugar, porque ele sempre faz questão de mencionar as fontes e referências em seus trabalhos. Em seus shows, o compositor muitas vezes interrompe suas canções para contar de onde retirou tal trecho, dando nome do(s) autor(es) original(is) e, às vezes, mais detalhes sobre a(s) obra da(s) qual(is) retirou a letra, harmonia ou outros elementos de suas canções. Não há, portanto, de sua parte, a mínima intenção de ludibriar, já o descaracterizando como plagiador.

Mas, então, como classificar sua técnica de composição? Alguns termos que se podem propor são a paráfrase, a paródia, o pastiche e a apropriação. Faz-se, portanto, necessário que entendamos muito bem o que esses termos ensejam na busca de uma denominação mais adequada às canções de Tom Zé, ou, como ele mesmo as chama, as “descanções” (que trataremos logo em seguida).

A paródia compartilha com o plágio a apropriação da voz de outro (MACHADO, 1999). Mas as diferenças são inúmeras. O termo advém do radical *odos*, remetendo a ode, a qual é definida como sendo “uma composição poética de caráter lírico, composta de estrofes simétricas” (FERREIRA, 1999, p. 1433). O radical *para*, por sua vez, se associa aos conceitos de contraste, oposição ou pode ser entendido como “ao lado de”, remetendo a um paralelismo entre as obras. Para que fiquem mais claras as distinções, vejamos o que a professora canadense e crítica literária Linda Hutcheon esclarece em seu *A Theory of Parody* (1985). No livro, a autora promove uma abordagem interdisciplinar do conceito de paródia, cujo entendimento configura-se como algo fundamental para a plena compreensão de diversas formas de arte, desde a literatura até a música, as artes plásticas até a arquitetura.

Segundo Hutcheon, a paródia é uma modalidade discursiva cujas origens podem ser traçadas na Antiguidade, passando pela Idade Média e se consolidando como modo de construção do discurso na pós-modernidade. Aristóteles, na *Poética*, atribuiu a origem da paródia a Hegemon de Thaso (séc. V a.C.), que transformava poemas sublimes em cômicos. No entanto, Hipponax de Éfeso também costuma ser apontado como precursor da paródia. Na Grécia, uma *parodia* era um poema narrativo que imitava o estilo e a prosódia dos épicos, mas com leve teor satírico. Na Idade Média, com todo o cerceamento característico da época,

a paródia sobreviveu, principalmente, à custa da paródia sacra (forma “legalizada” de paródia naqueles tempos). Até a fase renascentista, a paródia ainda se encontrava ligada ao carnavalesco devido à sua conjugação ao riso. Haveria, aí, uma espécie de emancipação social via celebração do riso na qual a vida cotidiana seria reconfigurada de forma alegórica (e o carnaval seria sua manifestação mais intensa). Então, vemos a paródia como carnavalesca no sentido de ser ela uma “contravenção” às normas, um desvio, uma dessacralização, podendo até a obra parodiadora se tornar mais famosa do que a parodiada. Um bom exemplo disso na literatura europeia é *O Engenhoso fidalgo Don Quixote de La Mancha* (volumes publicados em 1605 e 1615), de Miguel de Cervantes, uma obra que ficou tão grandiosa que suplantou em reputação aquelas que parodiava: as histórias de cavaleiros errantes. Poder-se-ia citar, também, diversas paródias (e paráfrases) que já foram produzidas a partir da *Canção do Exílio* de Gonçalves Dias como exemplos em nossa literatura.

De um modo geral, os críticos literários concordam com Hutcheon no que tange à larga utilização da paródia pelas correntes literárias surgidas no séc. XX. Segundo Affonso Romano de Sant’Anna:

Desde que se iniciaram os movimentos renovadores da arte Ocidental na segunda metade do séc. 19, e especialmente com os movimentos mais radicais do séc. 20, como o Futurismo (1909) e o Dadaísmo (1916), tem-se observado que a paródia é um efeito sintomático de algo que ocorre com a arte de nosso tempo. (SANT’ANNA, 1988, p.7).

Ao comentar sobre a paródia na literatura mais recente (desde o século XIX, com exacerbação nas correntes do século XX), Linda Hutcheon fala sobre o escopo da mesma. Segundo a autora, ela pode ser tanto uma forma de homenagem ou releitura quanto irônica, jocosa, desdenhosa ou ridicularizante. De qualquer forma, é um gênero sofisticado que engendra uma repetição (e uma continuidade), mas com um distanciamento crítico (HUTCHEON, 1985, p.6). Nessa repetição, a nova obra seria uma revisitação, inversão ou transcontextualização de outras, em uma relação dialética. E a ironia seria o principal mecanismo retórico na elaboração de paródias (*Ibidem*, p. 31), permitindo ao leitor/ouvinte decodificar e avaliar. Um exemplo de transcontextualização dado pela autora é *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco. Essa obra seria um retrabalho de *O cão dos Baskervilles*, de Sir Arthur Conan Doyle, em uma transposição para o cenário de um monastério medieval.

Segundo Hutcheon:

a paródia é um gênero sofisticado devido às exigências que opera sobre seus praticantes e intérpretes. O codificador, e depois o decodificador, deve realizar uma superimposição de textos que incorpora o velho ao novo. A paródia é uma síntese bitextual (...), diferentemente das formas monotextuais como o pastiche, que enfatizam a similaridade e não a diferença⁴⁶. (HUTCHEON, 1985, p. 33, tradução nossa).

Como vemos na fala de Hutcheon, a codificação e a decodificação das paródias são processos complexos que necessitam de todo um contexto para serem realizados satisfatoriamente. Os códigos utilizados nas paródias devem ser conhecidos tanto pelo codificador quanto pelo decodificador. Em outras palavras, é preciso que haja, por parte do receptor, todo um repertório ou conhecimento de mundo que lhe permita decodificar os textos que estão superpostos. Sant'Anna (1988) trabalha conceitos como paródia, paráfrase e apropriação, acrescentando que a paródia seria uma especialização linguística caracterizada pelo efeito metalinguístico, pois é a língua falando de si mesma.

Embora até hoje, dentre as várias acepções e usos da paródia, domine o caráter cômico da mesma, percebe-se, em muitas obras o viés laudatório, de autorreflexividade e subversão. Bakhtin atentava para a função crítica da paródia, aludindo à função de oposição a uma cultura oficial (BAKHTIN, 1993, p.3-4). Este autor também destacou o papel dialético encontrado na construção da paródia, que ele chamou de “híbrido premeditado”. Como o carnaval, a paródia pode desafiar as normas com o intento de renovar (HUTCHEON, 1985, p. 76). Mary Louise Pratt identifica a paródia como um instrumento de diálogo entre culturas, chamando-a de uma das “arts of the contact zone” (artes das zonas de contato), pelo fato desta propiciar que grupos oprimidos – ou marginalizados – se apropriem de aspectos das culturas dominadoras promovendo uma mediação cultural (PRATT, 1991, p. 4). Para Sant'Anna, “o que o texto parodístico faz é exatamente uma re-apresentação daquilo que havia sido recalado, uma nova e diferente maneira de ler o convencional. É um processo de liberação do discurso, uma tomada de consciência crítica” (SANT'ANNA, 1988, p. 31).

Muitas paródias podem ser criadas com o intuito de orientar ou mesmo de desorientar o leitor (HUTCHEON, 1985, p. 92). Aqui, há que nos lembrarmos da contracapa do livro de Tom Zé, *Tropicalista lenta luta* (2003). Nela aparecem os dizeres: “tô te explicando pra te confundir / tô te confundindo pra te esclarecer”. Essas frases são, na verdade, versos da letra de *Tô*, do álbum *Estudando o Samba* (1976, originalmente). Tom Zé intercala, em seu discurso literomusical, lógica e anti-lógica com o objetivo premeditado de

⁴⁶ Parody is a sophisticated genre in the demands it makes on its practitioners or interpreters, the encoder, then de decoder, must effect a structural superimposition of texts that incorporates the old into the new. Parody is a bitextual synthesis (...), unlike more monotextual forms like pastiche that stress similarity rather than difference.

retirar o receptor da posição de mero expectador, realizando o que o autor resume nos comentários do DVD *Jogos de Armar* (lançado em 2003) como “despertar o cognitivo da audiência”, recuperando o receptor da lobotomia causada pela cultura de massa, provocando uma “alegria estética”, um prazer de pensar e, com ele, tornar-se também compositor. Segundo Sartre, o objetivo do escritor não é comunicar um saber, embora ele o faça “por meio de sua obra, a qual contém o paradoxo que é o homem no mundo e que deve incitar o leitor a recompô-la pelo ato da leitura” (SARTRE, 1994, p. 70).

Linda Hutcheon, em outra publicação, *Poética do Pós-Modernismo*, revela que o que muitos dizem ser o pós-modernismo, em diversas manifestações artísticas, “parece ser a arte paradoxalmente caracterizada pela história e também por uma investigação internalizada e autorreflexiva sobre a natureza”. Ela acrescenta que, aparentemente, os principais interesses pós-modernos seriam os “processos de sua própria reprodução e recepção, bem como sua própria relação paródica com a arte do passado (HUTCHEON, 1988, p. 42). “O paradoxo da paródia pós-modernista é o fato de não ser essencialmente destituída de profundidade, de não ser um *kitsch* comum” (*Ibidem*, p. 45). O paradoxo estaria, para a autora, no poder da paródia de conduzir a uma visão de interligação.

A estilização, por sua semelhança com a paródia, costuma ser confundida com ela. Sant’Anna cita Tynianov para diferenciar os dois termos:

a estilização está próxima da paródia. Uma e outra vivem de uma vida dupla: além da obra há um segundo plano estilizado ou parodiado. Mas, na paródia, os dois planos devem ser necessariamente discordantes, deslocados: a paródia de uma tragédia será uma comédia (...); a paródia de uma comédia pode se uma tragédia. Mas, quando há a estilização, não há mais discordância e, sim, ao contrário, concordância dos dois planos: o do estilizando e do estilizado, que aparece através deste. Finalmente, da estilização à paródia não há mais que um passo; quando a estilização tem uma motivação cômica ou é fortemente marcada, se converte em paródia. (TYNIA NOV *apud* SANT’ANNA, 1988, p.13-14)

Outro termo que pode ser confundido com a paródia é a paráfrase. Esta seria o retrabalho das ideias e do sentido de um texto com outras palavras (o que a aproxima do conceito de tradução, visto que há uma conversão das ideias de um autor para outras palavras). Sobre as diferenças entre paráfrase e paródia, Sant’Anna diz que “falar de paródia é falar de intertextualidade das diferenças” e “falar de paráfrase é falar de intertextualidade das semelhanças” (SANT’ANNA, 1988, p. 28). Para o autor, a paráfrase é um discurso sem voz. Isso é fácil de se compreender se atentarmos para o fato de que nela permanece a voz do autor do texto parodiado. Na paródia temos uma nova voz que se contrapõe a outra.

É bom lembrar que a paródia não é exclusividade do campo literário. Podemos encontrar diversos exemplos em outros campos artísticos como, por exemplo, na arquitetura, nas artes plásticas e na música. Esta última, inclusive, sempre foi um campo profícuo para a mesma. Hutcheon afirmou que, “enquanto gênero, uma paródia musical é um retrabalho assumido de materiais pré-existentes, mas sem intenção de ridicularizar. O *New Grove Dictionary of Music and Musicians* define paródia, nesse sentido, como um exercício genuinamente recriador de livre variação” (HUTCHEON, 1985, p. 65, tradução nossa)⁴⁷.

Considerando a origem da paródia como uma ode que perverte o sentido de outra ode, tem-se, então, uma afirmação do paralelismo da paródia. Esta definição implica considerar a paródia como uma canção cantada ao lado de outra, uma espécie de contracanto. Com isso, temos indício das conexões entre a paródia e a música. Na música clássica, a paródia era usada apenas como um retrabalho de uma composição em outra, como ocorria com os motetos (construção musical em camadas independentes), que se utilizavam de elementos de outras canções. No Renascimento, a missa paródia (em que o compositor citava alguma melodia pré-existente), a missa paráfrase (em que um canto gregoriano, muito modificado, era ouvido) e os oratórios faziam usos extensivos de outras obras vocais. No início do Barroco, a paródia começou a aparecer até mesmo nas óperas. Atualmente, a forma mais comum de paródia musical é aquela com intenção satírica. Diferentemente do plágio, a paródia não seria uma contravenção punível por lei. Segundo a legislação brasileira sobre direitos autorais, Lei No. 9.610/98, Art. 47, as paráfrases e paródias que não forem verdadeiras reproduções da obra originária, nem lhe implicarem descrédito, são livres.

O pastiche, por sua vez, é um termo derivado do italiano *pasticcio*, ou seja, uma massa ou mistura de elementos. No campo literário, o pastiche designa aquelas obras criadas por meio da reunião ou colagem de obras pré-existentes. A *Merriam Webster's Encyclopedia of Literature* define o pastiche como uma “obra literária, artística, musical, ou de arquitetura que imita o estilo de uma obra anterior” (1995, p. 862, tradução nossa)⁴⁸. Sua finalidade pode ser paródica ou mesmo estética ou lúdica. Costuma repousar sobre o termo um caráter de uma obra que é produzida de forma grosseira. No entanto, há exemplos de pastiches que nada têm de grosseiro, como *Amor de Capitu*, de autoria de Fernando Sabino (uma re-escritura de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis). Segundo Clarice Lotermann, no texto de Fernando Sabino não se observa a diferença entre textos de que fala Hutcheon. “Muito embora ele tenha

⁴⁷ As a genre, musical parody is an acknowledged reworking of pre-existent material, but with no ridiculing intent. The *New Grove Dictionary of Music and Musicians* defines parody in this sense as a genuinely re-creative exercise in free variation.

⁴⁸ A literary, artistic, musical, or architectural work that imitates the style of previous work.

suprimido algumas partes de Dom Casmurro, *Amor de Capitu* não pode ser considerado como paródia do texto machadiano e sim como pastiche, pois opera por semelhança e imitação e não por distância irônica e crítica” (LOTERMANN, 2003, p. 364).

Também se pode dizer que o pastiche seria a escrita “à maneira de” um determinado autor. As técnicas mais usadas na composição de um pastiche são a adaptação, que é a bricolagem – criação a partir de fontes e modelos heterogêneos –, a alteração de materiais artísticos de um gênero para outro – a apropriação, o empréstimo deliberado – e a montagem.

Como a paródia, o pastiche por ser uma homenagem ou uma subversão. Hutcheon (1985), citando Genette (1982), diferencia a paródia do pastiche ao afirmar que a primeira tem um caráter transformador, enquanto que o segundo seria imitativo (HUTCHEON, 1985, p. 38) Mas isso não significa, ela continua, que a paródia não possa conter pastiche. Um exemplo citado pela autora é episódio *O gado do sol*, de *Ulisses* (James Joyce), com sua grande variedade de imitações estilísticas. Nesse episódio, Joyce promoveria uma imitação de vários autores, entre os quais podem-se citar Tácito, Salustiano, Mallory, Milton e Swift.

Fredric Jameson, ao comentar sobre o desaparecimento do sujeito individual e da crescente inviabilidade de um estilo pessoal no mundo pós-moderno, anuncia a prática cada vez mais comum do pastiche. Para o autor, em nosso tempo, não haveria, então, mais escopo para a paródia, sendo esta substituída, assim, pelo pastiche. Segundo ele, este último compartilha com a paródia a questão da imitação. No entanto, o pastiche é uma prática neutralizada de imitação que não possui nenhum dos motivos inconfessos da paródia. O pastiche seria uma paródia branca, “sem olhos”. A presença do pastiche é vista pelo autor como um vício de produtores culturais em um ambiente esgotado que não têm outra saída a não ser voltarem-se para o passado, “a fala através de todas as máscaras estocadas no museu imaginário de uma cultura que agora se tornou global” (JAMESON, 1997, p. 44-45).

Outro conceito que pode lançar luzes sobre as composições de Tom Zé é o de apropriação. Esse termo não possui longa história na crítica literária. Ele adentrou o campo literário via artes plásticas, especialmente as dadaístas, a partir do ano de 1916. Há semelhanças com a colagem, por ser uma reunião de diversos materiais que podem ser encontrados no cotidiano e que são utilizados na confecção de objetos artísticos, o que faz da apropriação “uma crítica da ideologia, um retrato industrial do tempo” (SANT’ANNA, 1988, p.44). Também pode a apropriação ser chamada de *assemblage*, no sentido de reunião e ajuntamento. Com ela, o artista procura, num gesto devorador, inverter, ou desarrumar, a normalidade cotidiana, chamando atenção para alguma coisa e promovendo um desvelamento, a reversão de algo recalcado ou oprimido. A apropriação pode, então, ser

entendida como uma exacerbação da paródia. No entanto, não se deve confundir esses conceitos. A apropriação não é, como a paródia, um contra-estilo de escritura; nela, o autor não escreve, mas articula, promovendo uma bricolagem do texto de outro. Para Sant'Anna, por ser situar não no conjunto das similaridades, ela “é uma variante da paródia e tem uma força crítica. É uma interferência no circuito. Não pretende re-produzir, mas produzir algo diferente” (SANT'ANNA, 1988, p. 48).

A técnica da apropriação (assim como a bricolagem e a *assemblage*) se relaciona com a questão do declínio da aura de que Walter Benjamin fala em seu ensaio *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, publicado primeiramente em 1936. Prevendo a ascensão da Indústria Cultural e a comercialização da arte, Benjamin diz que as novas técnicas de reprodução surgidas com o avanço tecnológico alteraram de forma contundente o conceito de arte. Com o advento da reprodutibilidade técnica da arte, as obras do passado perderiam a sua aura, ou seja, o halo que as circunda em uma esfera estética da experiência. A possibilidade de a arte estar ao alcance de todos devido à sua reprodutibilidade faz com que a arte deixe de ser única, e perca a sua “aura”, aquele *hic et nunc* (aqui e agora) que constitui a autenticidade da obra.

O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. Generalizando, podemos dizer que a técnica de reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra de arte por uma existência serial. E na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. (BENJAMIN, 1996, p. 168-169).

Percebe-se que, para Benjamin, a obra original carrega toda uma história, ou melhor, uma existência circunstancial que não pode ser produzida novamente, e sim reproduzida, pois a aura está na experiência individual. Assim sendo, a perda daquele momento em que alguém se detém diante de uma obra original, e “respira” sua aura, implicaria na “destruição da aura”. A principal consequência da destruição seria a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura, uma homogeneização da diferença. Não que Benjamin fosse contra a propagação em si. O que ele denunciava era a propagação feita de forma banal, convertendo a arte em simples produto.

De acordo com Adorno e Horkheimer (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, *apud* COHN, 1978), toda reprodução contribuiria para a perda de identidade da originalidade. Isso se deve ao fato de a reprodutibilidade técnica permitir interferências na obra original, desde

alterações mínimas como cores, luzes ou roupas como outras mais drásticas, como colocar bigodes na Mona Lisa. Estando à disposição de uma elite, esta poderia manipular aqueles que não dispõem de acesso aos originais, criando inúmeras cópias, promovendo um direcionamento da percepção daqueles que têm acesso apenas às reproduções. Quem vê uma obra reproduzida teria sua experiência modificada pela visão daquele que a reproduziu. A reprodutibilidade da obra contribuiria, então, para o tolhimento do exercício de pensar. Sobre essa questão da manipulação ideológica e cultura de massa, Umberto Eco, em seu ensaio *Apocalípticos e Integrados* (1964), fala de duas vertentes. A primeira seria a dos últimos guardiões dos verdadeiros valores, ou seja, aqueles que assistem horrorizados à extinção da “boa cultura” diante da massificação. Esses seriam os “apocalípticos”. Já aqueles que se colocariam a favor de tudo que fosse produzido, sem critério e sem senso crítico, seriam os “integrados”, configurando-se como cúmplices do assassinato da verdadeira cultura e da sublime arte.

Enquanto que para Benjamin a reprodução de uma obra de arte seria um “desempenho artístico” (BENJAMIN, 1996, p. 177), para Barthes, em *A Câmara Clara*, a verdadeira alma estaria na interpretação da realidade (BARTHES, 1984, p. 21). O artista é responsável por organizar símbolos que são interpretados pelo receptor. Apesar de esses autores estarem se referindo à fotografia e ao cinema, o mesmo pode ser discutido em outras formas artísticas, como a música. Mesmo se valendo de materiais primários de outrem, o “plagiocombinador” Tom Zé, como veremos adiante, possui uma sensibilidade que lhe propicia, transgressoramente, recriar o mundo, criando algo novo, realizando uma outra forma de autoria, libertando-se de todas amarras que limitam e cerceiam o processo de composição.

Dito isso, em seguida apresentamos a “estética do arrastão” de Tom Zé, uma forma de compor “menor” (DELEUZE; GUATTARI, 1977), lançando um tipo de canção que não possui uma “aura” que nos permita vê-la nem como cultura elevada nem como apenas música popular brasileira nos formatos convencionais.

3.1.2 – A “estética do arrastão”

O “plágio” de que Tom Zé se acusa foi definido pelo próprio compositor como “estética do arrastão”. Segundo ele, esta se configura como uma estética da apropriação por

meio de um contrato que ele estabelece com seu público, um acordo tácito, diferente daquele que os cantores normalmente estabelecem com seus ouvintes. Essa técnica de composição deu fama a Tom Zé e seu público hoje já “espera”, poder-se-ia dizer, encontrar “plágios” em sua obra.

Antes de mais nada, no entanto, faz-se necessário delimitar o conceito de “plagiocombinação”, ou de “arrastão”, que Tom Zé cunhou e expôs em um “manifesto” (“A Estética do Plágio”) no álbum *Com Defeito de Fabricação* (1998). A metáfora do arrastão – forma de roubo praticada geralmente por jovens e menores de idade em praias – representa uma criação artística apropriadora que invade, de forma desinibida, códigos e discursos anteriores.

Outra maneira de ver o arrastão seria pelo prisma da antropofagia, no sentido oswaldiano do termo. Nas palavras de Haroldo de Campos:

[A antropofagia] não envolve submissão (uma catequese), mas uma transculturação: melhor ainda, uma “transvaloração”: uma visão crítica da História como função negativa (...), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é “outro” merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado. Com esta especificação elucidativa: o canibal era um “polemista” (do gr. *Pólemos* = luta, combate), mas também um “antologista”: só devora os inimigos que considerava bravos, para deles tirar proteína e tutano para o robustecimento e a renovação de suas próprias forças naturais. (CAMPOS, 1981, p. 12).

Como fica evidente na citação acima, o “arrastador” não se encontra em uma posição subalterna ao texto original, mas, por meio de um jogo lúdico e antropofágico, subverte as posições ao se apropriar antropofagicamente do outro por meio do arrastão. Ao tomar esses elementos emprestados, Tom Zé se assume como um “plagiador”. Mas não como um simples copiadador. Ele se apropria, canibaliza, reinventa ou, melhor dizendo, recicla todos os elementos que utiliza em suas canções⁴⁹.

A estética de *Com Defeito de Fabricação* re-utiliza a sinfonia cotidiana do lixo civilizado, orquestrada por instrumentos convencionais ou não: brinquedos, carros, apitos, serras, orquestra de hertz, ruídos das ruas, etc., unidos a um alfabeto sonoro de emoções, contidas nas canções e símbolos musicais que marcaram cada passo da nossa vida afetiva. A forma é dançável, rítmica, quase sempre A-B-A. Com coros. Refrões e dentro dos parâmetros da música popular. O aproveitamento desse alfabeto se dá em pequenas células, citações e plágios deslavados. Hoje, também pelo esgotamento das combinações dos sete graus da escala diatônica [mesmo

⁴⁹ A questão da apropriação também remete ao pensamento de Bhabha e seu conceito de híbrido. Segundo ele, o subalterno, em um processo identitário, procura “apropriar-se e apoderar-se do Outro” (BHABHA *apud* SOUZA, 2004, p. 121), como veremos adiante.

acrescentando alterações e tons vizinhos] esta prática desencadeia, sobre o universo da música tradicional, uma estética do plágio, uma estética do arrastão. Podemos concluir, portanto, que terminou a era do compositor, a era autoral, inaugurando-se a era do plagiocombinador, processando-se uma entropia acelerada.⁵⁰

Embora o texto acima, uma espécie de manifesto do plágio, possa sugerir que o hábito das misturas seria algo novo, na música brasileira a estratégia de misturar elementos é relativamente comum. Ela se constituiu em uma vertente fundamental de construção identitária e estética cujas origens podem ser traçadas no movimento tropicalista até chegar aos grupos de *pop* nacional que criam gêneros propositalmente misturados. Na verdade, se formos analisar mais de perto, todo gênero musical é híbrido. O sertanejo, por exemplo, possui elementos da música caipira, do brega e do pop internacional. Assim também é o caso do *mangue-beat*, gênero musical popularizado por Chico Science (TROTТА, 2005, p.4).

O próprio Tom Zé descreve sua “estética do arrastão” como uma “reportagem sobre o trabalho dos andróides do Terceiro Mundo, que somos, e nossa relação com o Primeiro Mundo”.⁵¹ Para Tom Zé, essa criação intertextual é quase sempre um ato de amor, ao mesmo tempo em que é humor (lembrando o poema de Oswald de Andrade). O humor parodístico, por assim dizer, é muito presente nas canções de Tom Zé. Em uma de suas canções, *Complexo de épico*, do LP *Todos os olhos* (1973), Tom Zé faz um elogio ao poder libertador do humor na música:

Todo compositor brasileiro
é um complexado.
Por que então esta mania danada,
esta preocupação
de falar tão sério,
de parecer tão sério
de ser tão sério
de sorrir tão sério
de se chorar tão sério
de brincar tão sério
de amar tão sério?

O humor aqui pode ser visto como forma de subversão da tradição, através da qual Tom Zé satiriza a aura *blasé* e condena os “sérios” e “engajados” (especialmente os da esquerda) que repetem a tradição cristalizada, uma tradição que parece pairar sobre os compositores brasileiros como espectro do passado (“como se algum pesadelo estivesse

⁵⁰ZÉ, Tom. Com defeito de fabricação. [Encarte CD]. Nova Iorque: Luaka Bop, 1989.

⁵¹ZÉ, Tom. Grande Liquidação. [Contracapa CD]. São Paulo: Sony, 2000. (Regravação do LP de 1968)

ameaçando os nossos compassos”). Outra interpretação é a de que a “descanção” seria um contraponto sarcástico a uma canção de Caetano Veloso, *Épico* (do disco *Araçá Azul*, 1973).

O uso do humor parodístico na obra tonzediana leva ao questionamento da função exercida por esse recurso. Retomando o estudo de Sant’Anna, é bom lembrar o caráter didático da paródia, pois o que “não se aprende pela tragédia, aprende-se pela comédia” (SANT’ANNA, 1988, p. 70). Essa visão da função didática do humor advém do século XVII. Nessa época, uma expressão ficou bem conhecida: *ridendo castigat mores* (algo como “correção dos costumes através do riso”). Pode-se retirar daí a ideia de que através dos textos de humor, apontar-se-iam e corrigir-se-iam os defeitos humanos. Percebemos claramente em Tom Zé essa vontade de “ensinar”, mas não do modo que ele classifica como “jesuítico”, o qual, para ele, seria o método empregado pelas canções de protesto. Segundo o compositor, a “música de protesto é um método jesuítico, como o que (o educador) Paulo Freire chama de ‘hospedar o opressor’”⁵². Esse conceito de Freire significa que, ao “hospedar” o opressor em si, os oprimidos agem como seres duplos, inautênticos (FREIRE, 1987). Enquanto se vive essa dualidade, segundo a qual ser é parecer – e parecer é parecer com o opressor – é impossível haver uma verdadeira libertação, o que não significa a identificação com o opressor. Reconhecer-se enquanto oprimido é um primeiro passo para a libertação. O segundo passo seria superar a situação opressora, o que significa o reconhecimento crítico da situação e uma busca de uma ação transformadora.

Na canção *Classe Operária* (do álbum *No jardim da política*, de 1998), Tom Zé se coloca como o cantor hospedando o opressor, como se pode ver na letra que reproduzimos por completo abaixo:

Sobe no palco o cantor engajado Tom Zé,
que vai defender a classe operária,
salvar a classe operária
e cantar o que é bom para a classe operária.
Nenhum operário foi consultado
não há nenhum operário no palco
talvez nem mesmo na platéia,
mas Tom Zé sabe o que é bom para os operários.
Os operários que se calem,
que procurem seu lugar, com sua ignorância,
porque Tom Zé e seus amigos
estão falando do dia que virá

⁵² TOM ZÉ: O JEITO É "POLITICAR" A MÚSICA BRASILEIRA. In: **Sindicato dos Radialistas – DF online**. 18 de Abril de 2010. Disponível em: <http://www.radialistasdf.com.br/site/index.php?option=com_content&view=article&id=580:tom-ze-o-jeito-e-qpoliticarq-a-musica-brasileira&catid=42:divirta-se&Itemid=71>. Acesso em: 19 abr. 2010.

e na felicidade dos operários.
Se continuarem assim,
todos os operários vão ser demitidos,
talvez até presos,
porque ficam atrapalhando
Tom Zé e o seu público, que estão cuidando
do paraíso da classe operária.
Distante e bondoso, Deus cuida de suas ovelhas,
mesmo que elas não entendam seus desígnios.
E assim, depois de determinar
qual é a política conveniente para a classe operária,
Tom Zé e o seu público se sentem reconfortados e felizes
e com o sentimento de culpa aliviado.

Essa canção é parte de um álbum gravado em um *show* realizado em 1985 no teatro Lira Paulista em plena vigência da censura, e possui uma das letras mais fortes do compositor. Nos shows, Tom Zé sobe em uma caixa de madeira, microfone em punho e parece discursar. Aqui, ele renega o rótulo de cantor engajado e se coloca em oposição à música de protesto. Analisando a letra, pode-se dizer que, muitas vezes, o engajamento é uma forma de nos sentirmos bem com nós mesmos, sem nos culparmos por não aderirmos a formas mais diretas de combate ao opressor. Esse efeito de ironia é alcançado ao fazer uma canção com “cara” de música de protesto na forma e na interpretação, mas que, em verdade, critica essa forma. É o *reductio ad absurdum* (prova por contradição), revela o próprio compositor, ou seja, uma lógica reversa que parece elogiar em um nível, mas que em outro acusa e aponta defeitos, expondo o absurdo de uma situação.

Em vez da sobrevalorização do indivíduo criador, do gênio inigualável, do original, a nova era preconizada por Tom Zé revela uma implicação ideológica bastante clara: a de que a propriedade (leia-se o capital, ou os meios de produção) se compara à tradição. Essa proposta remete à questão do lugar do autor discutida por Barthes e Foucault. Segundo Michel Foucault em *O que é um autor?* (1992), na Antiguidade a questão da autoria não era algo a se preocupar, pois a própria antiguidade de uma obra era sua garantia de autenticidade. Com o tempo, a figura do autor se firmou e, com o advento da prensa, se consolidou. Foucault fala da “função-autor”, ou seja, da atribuição da autoridade criadora. Essa função seria “característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 1992, p. 46). Isso quer dizer que o discurso deveria ser recebido de uma determinada forma e ter, em certa cultura, um determinado *status*.

Roland Barthes já havia trabalhado com o questionamento do mito da originalidade e da invenção em seu ensaio *A Morte do Autor* (1988). Para ele, o autor é uma invenção do

sujeito iluminista, um produto da sociedade. O autor seria um sujeito social e historicamente constituído e a obra, ou o produto, seria o próprio ato de escrever. Barthes critica a tirania e a importância excessiva que é dada ao autor, além da suposta univocidade do texto. Ele cita Mallarmé que, segundo ele, previu a necessidade de colocar a linguagem no lugar ocupado pelo autor.

Barthes considerava que cada leitura deveria atualizar constantemente um determinado texto, fazendo com este se tornasse um objeto coerente e significativo (BARTHES, 1988, p.142-148), livre da tirania interpretativa. Afinal de contas, uma única interpretação seria algo como impor “um limite ao texto” (BARTHES, 1988, p.147). Barthes acredita que os textos possuem várias camadas e sentidos que são recuperados pelo leitor. É a língua que fala, não o autor. O texto, para este autor, seria como um tecido composto de diversas citações resultantes de milhares de fontes culturais (intertextualidade). Sendo assim, o “texto” passa a ser concebido como uma forma processual, de natureza imanente (lembrando que para Hassan – 1985, p. 123-4 – a imanência é uma característica do pós-moderno).

Esses pontos levantados pelo semiólogo e crítico literário francês remetem não só às constantes releituras que Tom Zé faz da própria obra (como se ele fosse um leitor da mesma, não seu autor) e da de outros por meio da sua plagiocombinação, mas também ao convite de reinterpretar que propõe. Apesar de a escrita ser um tipo de representação que permite uma fixação cristalizada dos signos, em Tom Zé isso não ocorre. Sua obra permite constantes mudanças e re-escrituras, as quais ele mesmo incentiva não só com ele mesmo dando diferentes explicações sobre suas letras, mas no convite que faz, especialmente no CD *Jogos de Armar* (2000), ao seu público, para que recrie e ressignifique a sua obra. Nesse processo de ressignificação, o signo perde sua aura e a interpretação destitui a atração transcendente entre significante e significado. Com isso, o centro passa a não ter um lugar natural (ou fixo).

Podemos concluir que, por meio da técnica plagiocombinadora (e da relação de co-autoria que propõe a seu público), Tom Zé questiona o papel do autor (ruptura típica do pós-moderno). Não só ele reaproveita e ressignifica as palavras de outros, como nos convida a criar nossas próprias combinações, como em um jogo de autoria participativa, um jogo cujas regras não existem (ou até existem, mas podem ser mudadas como melhor couber aos jogadores). Assim, Tom Zé dispensa e contesta a distância entre autor e leitor. Tom Zé liberta seu texto. É a palavra livre, solta, para quem quiser “pegar” e fazer dela o que bem entender.

Autores como García Márquez (*Cem anos de solidão*), Günter Grass (*O tambor*) e Salman Rushdie (*Os filhos da meia-noite*) utilizam a paródia “para recuperar a história e a

memória” e para “questionar a autoridade de qualquer ato de escrita por meio da localização dos discursos da história e da ficção dentro de uma rede intertextual em contínua expansão que ridiculariza qualquer noção de origem única” (HUTCHEON, 1988, p. 169). Da mesma forma pode-se visualizar a obra de Tom Zé. Ele se despe do manto sagrado da autoria, colocando a linguagem em primeiro plano e o leitor como um construtor de significados. Não é o tempo da posse, é o tempo do uso, para Tom Zé. O plagiocombinador imita gestos e palavras anteriores a ele e seu poder reside justamente na mescla de escritas. É a redenção da palavra, como disse Walter Benjamin (1996). Muito embora, por outro lado, em vez de falar em “morte do autor”, poder-se-ia falar de “deslocamento do autor”. O autor, visto dessa forma, deixou de ocupar uma posição central, ou o posto de “dono” do discurso, podendo ser visto agora como ocupando uma posição intermediária, ou um “entre-lugar”.

Para entender bem, vamos retomar a fala de Tom Zé, que atribui sua saída pela plagiocombinação como artifício para escapar de sua alegada “falta de originalidade”. O artista competiu na TV Itapoã no programa *Escada para o Sucesso*, de Nilton Paes, com a irônica canção *Rampa para o Fracasso*. A letra da canção foi improvisada a partir de manchetes de jornais que ele separou de acordo com assuntos em blocos de assuntos defendidos por políticos e outros blocos que denunciavam o ridículo daquilo. Sua nota máxima foi explicada pelo júri como devido à sua “criatividade e personalidade” (ZÉ, 2003, p. 45). O compositor sentiu estranheza naquele momento. Ele não se sentia criativo, mas um malandro musical para esconder o fato de não ser cantor.

Eu antevia também a deliciosa possibilidade de darem certo várias bifurcações corolárias no modo de compor, que durante as duas semanas de preparação aventara e abandonara. Nesse contexto, as palavras “criatividade” e “personalidade” eram inadequadas, tal como uma boa roupa de brim macio dispensa o forro de seda. Como, criatividade? Eu não poderia fazer outra coisa senão aquilo! Procuratividade poderia ser. Procuratividade. (ZÉ, 2003, p.45).

A posição de Tom Zé, ou seja, sua “constatação” de que lhe faltava originalidade ilustra o sentimento do colonizado que não se identifica como original e que, ao mesmo tempo, não se sente capaz de produzir algo novo. Mas o que ocorre, de fato, é que Tom Zé, com seus “plágios”, consegue repetir na diferença. Não seria o que Santiago chamou de “obra parasita”, ou seja, aquela “que se nutre de outra sem nunca lhe acrescentar algo de próprio; uma obra cuja vida é limitada e precária, aprisionada que se encontra pelo brilho e pelo prestígio da fonte” (SANTIAGO, 2000, p. 18). A obra de Tom Zé, em sua antropofagia, se utiliza do discurso alheio para exercer uma resistência. Nas palavras de Santiago:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropófago da literatura latinoamericana. (SANTIAGO, 2000, p. 26).

O plágio promovido por Tom Zé o coloca, assim, em uma posição marginal. Por seu poder de subversão, a plagiocombinação é um instrumento de criação contraventor. Sua alegada incapacidade, no entanto, é uma falácia, uma falsa submissão. Tom Zé cria uma obra segunda que subverte a obra primeira em um movimento antropofágico que se configura como um enriquecimento interpretativo. Ele promove o que Santiago chama de “tradução global, de pastiche, de paródia, de digressão” (SANTIAGO, 2000, p. 21), ou seja, uma antropofagia oswaldiana que promove a travessia, a junção, étnica, estilística e multicultural que só é possível a nós, latinoamericanos. Como o próprio compositor, dependendo das circunstâncias, interpreta suas “descanções” de forma distinta, pode-se postular que suas “descanções” também estejam em constante trânsito interpretativo. Essa polissemia remete ao pensamento de Derrida (2002), segundo o qual o texto escrito não possui uma interpretação latente, definitiva ou correta, isso sem falar que não haveria forma de alcançarmos, enquanto leitores, a “verdadeira” intenção de um autor. Tom Zé propõe um jogo literomusical que incentiva essa liberdade interpretacional, a pluralidade de sentidos em sua obra, chegando a propor ao seu leitor/ouvinte que se aproprie dos sentidos e construa sua interpretação. Podemos, assim, verificar na escritura tonzediana a *différance* derridiana, segundo a qual o sentido seria constantemente diferido e distinguido, inscrito em uma cadeia infinita de significados que constitui o texto.

O trânsito de sentidos na obra de Tom Zé se liga a outra característica da “estética do arrastão”: a noção de incompletude. No primeiro capítulo desta dissertação, comentamos sobre a influência da oralidade da cultura de Irará. Em seu livro *Oralidade e Literatura 2: práticas culturais, históricas e da voz* (2007), os organizadores Eudes Fernando Leite e Frederico Fernandes comentam que o texto oral tem por característica, entre outras coisas, o fato de ser inacabado. Sendo assim, podemos traçar outro paralelo entre o uso de marcas da oralidade nas “descanções” de Tom Zé e seu caráter de “inacabamento”, pois a “incompletude” do compositor contamina sua obra. É uma obra situada em um “entre-lugar” e à procura de parada. Uma parada que nunca chega. Como o próprio compositor assume, com frequência, sua canção inacabada é, na verdade, uma tentativa constante de reproduzir a canção das lavadeiras da Fonte da Nação de Irará. Por serem incompletas as “descanções”, ele

pode “completá-las” a qualquer momento e da maneira que desejar e tantas vezes quantas quiser. Por isso, vemos seguidas releituras de suas canções em vários de seus álbuns. Como exemplo, pode-se citar *Mã* (de *Estudando o Samba*, 1976) tem o mesmo obstinado de *Nave Maria* (de 1974), *Dor e dor* (do álbum *Tom Zé*, de 1972, relançado em 1984 como *Se o caso é chorar*) possui a mesma melodia de *Jimmi renda-se*, e versos de *O sândalo* (também de *Tom Zé*, 1972) são revisitados em *O gene* (do álbum *Defeito de fabricação*, 1999). Reproduzimos, abaixo, as letras destas duas últimas:

O sândalo

Parecido sempre com um machado
Que fere o sândalo e ainda quer
sair perfumado.
E ainda quer
sair perfumado.
Faça suas orações uma vez por dia
e depois mande a consciência
junto com os lençóis
pra lavanderia.
tengo tengo tem tengo
Tenguem dedem teguem
dedem teguem dedem

O gene

A gente já mente no gene
A mente do gene da gente
Faça suas orações
Uma vez por dia
Depois mande a consciência
Junto com os lençóis
Pra lavanderia

Há que se notar que, ainda que na repetição, há uma diferença. Em *O sândalo*, a letra reflete sobre a situação de uma pessoa que fez algo de errado e ignora as consequências de seu ato, como se nada tivesse acontecido. Esse é o mesmo defeito encontrado em *O gene*, que fala da predisposição genética do homem por mentir e dissimular.

Retomando a questão da antropofagia, vejamos Gian Danton em seu livro *Cultura Pop* (2000). O autor discute o que seria a cultura “verdadeiramente brasileira”. Uma resposta apresentada por ele é a assim chamada “antropofagia cultural”. Isso significa que a cultura que veio de fora foi jantada e digerida por nossos artistas e reformulada em algo novo e nosso. Um exemplo dado por ele é a quadrilha junina. Ela veio dos salões europeus, foi assimilada e modificada por nós, que hoje a identificamos como algo bem brasileiro. Essa mesma

antropofagia é a arma utilizada por Tom Zé. Sua assimilação das influências externas não é, de forma alguma, uma subserviente aceitação da cultura estrangeira. Como verdadeiro antropófago, ele se apropria dessa matéria externa, fazendo dela verdadeiramente sua. Vejamos um trecho da letra de *Mamar no Mundo* (do álbum *Nave Maria*, 1984), que ilustra, de certa forma, as considerações acima:

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

Eu sofro de juventude
essa coisa maldita
que quando está quase pronta
desmorona e se frita.

Uma análise possível dessa canção estaria em ver um desejo de absorver o mundo, a cultura do mundo pela antropofagia. O verbo “mamar” expressa essa ideia devido à sua conotação de sugar, absorver o Outro. “Saber no fundo” remete a uma busca por origens, identidade, busca essa que deve ser trilhada por nós mesmos (“para eu mesmo descobrir”). A descoberta é feita pela negação do “pai”, o colonizador. Essa negação, aqui, seria em um sentido de uma não identificação, da percepção de que não somos iguais. A descoberta de que não estamos nem lá nem aqui seria a causa do desespero referido na letra. Nosso mal seria nossa “juventude”, nossa pouca idade (de povo colonizado), ou história que, quando achamos que a sabemos, ela se “desmorona e se frita”, ou, lembrando as famosas palavras de Karl Marx, “Tudo o que é sólido se desmancha no ar”.

Nosso contato com o colonizador europeu (e por que não dizer também o “novo colonizador”, os EUA?), a exemplo dos códigos linguísticos e religiosos, provocou metamorfoses e aquisições em nossa cultura em que “o elemento híbrido reina” (SANTIAGO, 2000, p. 18), o que joga por terra concepções como pureza e unidade. A assimilação de elementos externos em Tom Zé não se configura como uma oposição propriamente dita, nem dependência ou relação de superioridade/inferioridade em relação ao Outro, mas ele propõe um contato e diálogo produtivo entre seu pensamento crítico de latinoamericano e elementos externos. Com isso, as identidades e o discurso de Tom Zé, no liminar ou no “entre-lugar”,

podem ser vistos como híbridos, mesclados e, por que não, em um jogo por vezes contraditório.

Assim sendo, pode-se perceber que os arrastões de Tom Zé, ou seja, sua subversão do conceito de origem aproxima sua obra da ideia de “hibridismo”, que vemos em Bhabha. Originário da Índia e professor na Inglaterra e nos Estados Unidos, Homi Bhabha baseou-se em sua experiência como membro da elite local de uma sociedade colonizada pelos ingleses e nos pensamentos de Foucault, Derrida, Freud, Fanon e Bakhtin para desenvolver o conceito de “hibridismo” em seus trabalhos sobre o discurso colonial. O fato de viver em um contexto em que valores e verdades desiguais coexistiam (o conjunto de valores da cultura colonizadora e o da cultura colonizada) colaborou para Bhabha realizar seus estudos, a partir de uma estratégia desconstrutivista, sobre a representação do sujeito colonial (a construção da identidade) nas literaturas produzidas pelos colonizadores ingleses e pelos escritores das colônias. Bhabha considera o hibridismo como uma “problemática de representação e de individuação colonial que reverte os efeitos da recusa colonialista, de modo que outros saberes ‘negados’ se infiltrem no discurso dominante e tornem estranha a base de sua autoridade – suas regras de conhecimento” (BHABHA, 1998, p.165). O hibridismo se configuraria, para este autor, como um exagero das ambivalências no qual o homem é menos que um ao mesmo tempo em que duplo (*Ibidem*, p.344). Para Hall, as identidades híbridas surgiram a partir dos fluxos culturais e identidades compartilhadas, efêmeras e flutuantes, resultantes do fenômeno da globalização. Elas seriam uma mistura de identidades locais e nacionais e de culturas regionais e mundiais. Isso quer dizer que a fragmentação da identidade cultural e o nascimento das identidades híbridas são características da contemporaneidade (HALL, 2002, p.25).

Bhabha percebe a existência de um processo de negociação cultural e de “um modo de apropriação e de resistência, do pré-determinado ao desejado” (BHABHA, 1998, p.120), vendo o hibridismo como uma espécie de abertura de espaços novos de enunciação que redesenham a configuração das relações culturais, contestando hierarquias de poder. Bhabha contesta o conceito de uma nação homogênea e propõe uma re-escrita da história da moderna nação ocidental a partir de suas margens e bordas, procurando desfazer o eurocentrismo da narrativa. Considerando que o pós-colonialismo é formado em um processo de enunciação de discursos de dominação que não seria nem interior nem exterior à história da dominação ocidental, pode-se dizer que ele ocuparia, para Bhabha, um espaço tangencial, um “entre-lugar”, uma posição de negociação híbrida, como a que encontramos em Tom Zé: uma negociação entre as muitas tradições que compõem nossa cultura e elementos exteriores a ela.

Aliás, segundo o historiador social Marcos Napolitano, haveria na música brasileira uma característica híbrida, pois as canções seriam, em sua visão, portadoras “de elementos estéticos de natureza diversa, em sua estrutura poética e musical”⁵³. Segundo este autor:

O Brasil e a Argentina têm na produção musical ligada à canção popular ou ao rock nacional, respectivamente, papel decisivo na gênese das novas identidades nacionais híbridas, não mais fixas, nem essencializadas, mas marcadas pela articulação do popular, do massivo e do culto, do “próprio” e do “alheio”, da quebra, enfim, das barreiras asfixiantes criadas por nacionalistas empedernidos, mas sem cair na também asfixiante aceitação cega daquilo que é produzido na metrópole como o melhor.⁵⁴

Interessante notar que o caráter híbrido, ou posicionado em um “entre-lugar”, da obra de Tom Zé, se reflete no próprio *locus* relegado ao compositor no cenário literomusical brasileiro. Afinal de contas, mesmo nesse campo artístico o compositor se configura como um estrangeiro. Sua música, em muitos momentos, soa estranha para os nossos ouvidos. Assim, sentimos um estranhamento, um não reconhecimento, o que torna difícil de classificar o compositor e que, provavelmente, é uma das causas de não escutarmos suas canções nas rádios, sejam elas populares ou não.

Dois outros fatores também são essenciais à discussão sobre a técnica do “arrastão” de Tom Zé: o deslocamento e a intertextualidade. Para Sant’Anna (1988), o que há de comum nessas técnicas composicionais, ou variantes textuais, é a questão do deslocamento. A paródia seria um deslocamento/desvio completo, pelo seu caráter de inversão, de deformação. A estilização seria um desvio tolerável, uma reforma, enquanto que a paráfrase um desvio mínimo (pois a paráfrase “conforma”). A apropriação, por sua vez, também promove um desvio, ou melhor, um deslocamento em que o objeto é colocado em uma situação distinta da de seu uso comum. Nela, os objetos são “re-apresentados” em sua estranheza.

Segundo a linguista brasileira Ingedore Koch (2003), a intertextualidade é, juntamente à intencionalidade, à aceitabilidade, à informatividade, à coesão e coerência, à situacionalidade, à progressão e à repetição, um dos principais fatores que compõem a textualidade. Essa aglomeração de elementos é o que confere a um texto uma unidade semântica e comunicativa. Sem eles, um texto seria apenas uma colagem de palavras e frases. Etimologicamente falando, a *intertextualidade* é composta pelo prefixo *inter* (significando

⁵³ NAPOLITANO, Marcos. **A música popular brasileira (MPB) dos anos 70**: resistência política e consumo cultural. In: CONGRESSO DE LA RAMA LATINOAMERICANA DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MUSICA POPULAR - IASPM, 4, 2002, Cidade do México. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/articulos/Napolitano.pdf>>. Acesso em: 01 fev. 2010.

⁵⁴ *Idem*.

entre) e o termo *textualidade* (*text+u+al+idade*), ou seja, relativo ao texto. Baseando-se em Bakhtin, especialmente nos conceitos de polifonia e dialogismo, Julia Kristeva cunhou o termo, pois percebeu a relação dialógica entre os textos, ou seja, que um texto é composto de outros textos. A apropriação do discurso de outros não seria vista como uma mudez do autor do texto segundo, mas como uma mediação com seu discurso interior. Para a autora, os textos são sempre plurais, o que, como visto acima, está em consonância com o pensamento de Michel Foucault. A pluralidade ocasiona um desfoque da noção de sujeito (autor) em direção à ideia de produtividade textual. Assim, Kristeva ataca a ideia de um sujeito fundamentador (ou melhor, a noção humanista de autor). Pode-se dizer, então, que a pluralização discursiva promovida pela intertextualidade inerente aos textos promove um efeito descentralizador.

André Valente (2002) vê a intertextualidade como citações de outros textos feitas por um determinado autor que, de forma consciente, tem a intenção de fazer transparentes para o leitor as conexões semânticas entre o texto de sua autoria e os textos com os quais este dialoga. Havendo ou não a intencionalidade de tornar visíveis as conexões com outros textos, entendemos que não é possível escrever um texto sem deixar nele marcas de outros textos. Transferindo essas ideias para o contexto musical, não seria possível compor canções que contivessem traços de outras canções ou mesmo de textos literários? É exatamente isso que percebemos nas canções de Tom Zé. Nelas, o diálogo com outros textos, musicais ou não, está sempre presente. Caberia ao receptor decodificar e encontrar essas conexões.

Haveria dois tipos básicos de intertextualidade: a explícita e a implícita. A primeira, segundo Koch (2003) é aquela em que a fonte é mencionada, enquanto que para Valente (2002), ela se dá quando o autor, ao compor seu texto, cita uma frase na íntegra. A paráfrase, a citação direta e o plágio seriam exemplos dessa modalidade. A intertextualidade implícita, por sua vez seria, nas palavras de Koch, quando não há a menção da fonte. Valente comenta que ela acontece quando há uma citação parcial ou modificada no texto, havendo alteração até de seu sentido inicial. Pode-se citar a paródia como pertencente a este último tipo. Pode-se, também, argumentar que a paródia seria um tipo de hipertextualidade, ou seja, um texto (ou hipotexto) que possui uma relação de derivação com outro (hipertexto), sendo construído a partir deste em uma semelhança diferente, que demanda grande engenhosidade e suscita o lúdico e a carnavalização.

Para Genette, haveria cinco tipos de relações transtextuais, os quais ele enumerou em uma ordem crescente de abstração, implicação e globalidade. O primeiro deles seria a “intertextualidade”, considerada (com base em Kristeva) como a presença efetiva de um texto em outro texto. É a “co-presença entre dois ou vários textos” (GENETTE, 2006, p. 8),

incluindo a citação, o plágio e a alusão. Depois viria a “paratextualidade”, representada por título, subtítulo, prefácio, posfácio, notas marginais, epígrafes, ilustrações, notas de rodapé, etc., “que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou officioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende” (GENETTE, 2006, p. 9-10). A “metatextualidade” é a próxima categoria. Ela é vista como a relação crítica por excelência. É a relação de comentário que une um texto a outro texto. Já a “arquitextualidade” estabelece uma relação do texto com o estatuto a que pertence, incluindo os tipos de discurso, os modos de enunciação, os gêneros literários etc., em que o texto se inclui, e que torna cada texto único. Por último, tem-se a “hipertextualidade”, definida como “toda relação que une um texto B (hipertexto) a um texto anterior A (hipotexto) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário” (*Ibidem*, p. 12).

Apesar de se chamar de plagiador, Tom Zé “se contradiz” ao enunciar suas fontes. Chamar-se de plagiador pode ser entendido, então, como um truque do autor que, na verdade, parece temer que os traços de outros textos presentes em suas canções passem despercebidos e que ele seja realmente tido como mero copiador. Em suas entrevistas e *shows* ao vivo, ele constantemente anuncia fontes de suas canções. Pelo menos as que ele percebe conscientemente. Afinal de contas, ao escrevermos um texto ou ao compormos uma canção, podemos não nos dar conta de todos os *links* que podem ser traçados. Uma ilustração dessa questão no repertório de Tom Zé é a canção *Silêncio de Nós Dois*, vencedora de uma competição no programa da apresentadora Hebe Camargo. Na seção “O leitor escreve” do Jornal da Tarde logo saiu uma acusação de plágio de um texto de García Lorca. O próprio Tom Zé chegou a procurar no livro de Lorca algo que justificasse a acusação, mas alegou não ter encontrado nada. Tom Zé teve a ideia, então, de fazer uma canção que fosse toda ela um “plágio”. Ironicamente, poucos perceberam o artifício. A canção a que me refiro é *Se o caso é chorar* (à qual foi feita referência no Capítulo 1 e retomo agora), ganhadora do mesmo festival (do programa da Hebe) no ano seguinte.

Hoje quem paga sou eu
o remorso talvez
as estrelas do céu
também refletem na cama
de noite na lama
no fundo do copo
rever os amigos

me acompanha
o meu violão.

O primeiro verso é de uma canção de Herivelton Martins e David Nasser cantada por Nelson Gonçalves. “Remorso” vem da canção homônima de Lupicínio Rodrigues. “As estrelas do céu” é uma inversão feita com a canção de Flávio Venturini, *Céu de Santo Amaro*, cantada por Caetano Veloso. É de Caetano a inversão encontrada no verso seguinte, de sua canção *De noite na cama*. “No fundo do copo” foi retirada da letra de Ari Barroso na canção *Risque*. O verso final aqui mostrado é retirado de Adelino Moreira, em *A volta do boêmio* (famosa com a interpretação de Nelson Gonçalves). Como visto anteriormente, a harmonia vem do *Estudo No. 2* de Chopin, que é familiar aos ouvidos brasileiros devido ao seu uso em *Insensatez*, de Tom Jobim e Vinicius de Moraes. A forma da canção foi tirada de Antônio Carlos e Jocaí, com sintaxe relativamente obscura para falar do tema de amor e dor (especialmente a “dor de cotovelo”), como se pode ver ainda mais claramente no refrão:

Amor, deixei sangrar meu peito
Prá tanta dor, ninguém dá jeito
Amor, deixei sangrar meu jeito
Prá tanta dor, ninguém tem peito
Se o caso é chorar...

Não contente em ser um “plagiador”, Tom Zé quer seu público também o seja. O subtítulo do álbum *Jogos de Armar*, “faça você mesmo”, deixa bem claro isso. Assim, ele convida seus ouvintes a participarem e a fazerem seus próprios arrastões. Com o uso do CD auxiliar, intitulado *Cartilha de Parceiros*, uma pessoa pode fazer novas versões das canções do CD principal. Nesse CD, as canções estão decupadas, sem a mixagem final, para facilitar o processo de reapropriação. Algumas canções chegam a incluir letras auxiliares para “parcerias” diversas. Pode-se, então, imaginar infinitudes de arrastões, transformando o álbum de milhares de álbuns, como se fosse um fractal musical. Como o compositor diz:

Lá, o embrião de células musicais que podem ser manejadas, remontadas: um tipo de canção-módulo, aberta a inúmeras versões, receptiva à interferência de amadores ou profissionais, proporcionando jogos de armar nos quais qualquer interessado possa fazer por si mesmo:
a. uma nova versão da música, pela remontagem de suas unidades constituintes; b. aproveitamento de partes do arranjo que foram abandonadas; c. reaproveitamento de trechos de letra não usados nas canções, para completá-las ou refazê-las; d. construção de composições inteiramente novas, com células recolhidas à vontade, de qualquer das canções do disco-mãe.⁵⁵

⁵⁵ Zé, Tom. *Jogos de Armar*. [Encarte CD]. São Paulo:, Trama, 2000.

Em entrevistas, Tom Zé confessa que ninguém faz nada sem o passado. Partindo daí, façamos algumas considerações. A plagiocombinação, em seu diálogo parodístico entre passado e presente, remete, então, à questão do Pós-Modernismo. Para Linda Hutcheon, o passado seria, no Pós-Modernismo, incorporado e modificado, com vida e sentidos novos. “Como forma de incorporar textualmente a história da arte, a paródia é o análogo formal do diálogo entre passado e presente” (HUTCHEON, 1988, p. 46). Continua a autora: “A paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno. (*Ibidem*, p. 165) A expressão – ou lema moderno – “Make it new” (algo como “Torne-o novo”, ou “Renove-o”, em português) do poeta e crítico norte-americano Ezra Pound parece se encaixar bem à obra de Tom Zé (assim como à do próprio Pound, cuja poesia passou a trabalhar a intertextualidade na forma de imitação, alusão e citação depois da adoção do lema supracitado). Quando Pound falava em renovar, mostrava estar ciente de que as formas de expressão tendem a cristalizar-se e desgastar-se com o tempo. As obras precisam de novas leituras e novos contrapontos para que a literatura não entre em “piloto automático”.

Nos mesmos trilhos de Hutcheon segue o pensamento de Ricardo Piglia, segundo o qual o que ocorre ao escritor em muitas vezes é que ele “sobrevive à custa dos resíduos que for capaz de reaproveitar” (PIGLIA, 1990. p. 62). Mas o que vemos em Tom Zé é diferente, pois ele promove em sua arte uma re-escritura da tradição a partir do exercício da lembrança de fatos passados, reaproveitando o passado para construir a diferença. Ele procura, pela metáfora da busca da canção das lavadeiras de Irará, um meio para se chegar ao universo primeiro. Tom Zé toma para si toda uma rica bagagem de informações e as repotencializa para “ler” o interior do nordeste brasileiro. E Tom Zé promove isso pela reconciliação entre arte e vida, pela recuperação de histórias diversas e realizando releituras, resultando em uma reciclagem de histórias e memórias. “Eu sou uma pessoa que se alimenta do passado, mas é tanto o passado da bossa nova, samba-canção e do folclore”⁵⁶, pois tudo é válido para Tom Zé. Vejamos, então, em seguida, a personificação desta estética do “arrastão”: as “descanções” de Tom Zé.

⁵⁶ “A BOSSA NOVA, FEMININA E FRÁGIL, CONQUISTOU MAIS TERRAS QUE NAPOLEÃO E NABUCODONOSOR” – DESENTERRANDO UMA ENTREVISTA COM TOM ZÉ. In: **Desova**. Disponível em <<http://desova.wordpress.com/2009/09/14/a-bossa-nova-feminina-e-fragil-conquistou-mais-terras-que-napoleao-bonaparte-e-nabucodonosor-desenterrando-uma-entrevista-com-tom-ze/>> Acesso em 21 jan. 2010.

3.2 A “DESCANÇÃO” E O ACORDO TÁCITO

Devido à sua alegada “incapacidade”, Tom Zé sempre disse enfrentar um dilema: como cantar sem ser cantor? Como compor sem ser compositor? Essas dúvidas acompanham o artista desde moço, mas se converterem em sua mais importante ferramenta para a criação de um tipo único de canção: a “descanção”.

Tom Zé chama a “descanção” de uma espécie de “malandragem musical”. Ela é o resultado, prova “física” da sua “estética do arrastão”, ou plagiocombinação. É uma nova forma de se musicar, uma aparentemente descompromissada colagem metalinguística que brinca e debocha de si mesma, de uma forma aparentemente despreziosa e auto-subestimada. Na verdade, as “descanções” são as evidências que nos mostram o posicionamento estético, ideológico e político do cantor-compositor e intelectual Tom Zé.

Segundo o próprio artista, foi a “descanção” que o permitiu igualar-se aos talentosos nomes da MPB:

Naquele fim de mundo o significado de fazer uma cantiga era cantigar e cantigados estamos. Qualquer ato ou empresa da atividade humana que criasse um tralalá era isso mesmo, queria ser somente um tralalá. Minha quimera de fazer uma descanção não aludia à canção em si, era só um artifício para eu poder cantar sem ser cantor. E, vá lá, era a truculência da fera abrindo um buraco no mundo. (ZÉ, 2003, p. 24)

Como vemos na fala acima, Tom Zé procurou fugir das práticas comuns aos compositores em busca de um novo modelo. Então, cabe perguntar como se constrói esse novo musicar de Tom Zé. Pode-se sentir uma herança tropicalista nessa forma de canção? Quais os seus elementos constitutivos? Quais alterações (verbais ou não) ela propõe ao corpo cancional nacional? Em que a “descanção” nega a canção como a entendemos? Uma possibilidade de delimitação do conceito está em primeiro conhecer sua antítese: a canção popular brasileira.

A palavra “canção” vem do latim *cantione*, significando “encanto”, “encantamento”. Para Luiz Tatit, em *O Cancionista: Composição de Canções do Brasil* (2004a), ela pode ser classificada como “canto falado” ou “fala cantada”. De um modo geral, a forma das canções obedece ao esquema A A B | A A B | AB, em que “A” seriam os versos musicais e “B” seriam pontes, refrões ou outros semelhantes, obedecendo a um compasso binário, embora haja variações. As canções podem ser de vários tipos: alegres, tristes, lentas, rápidas, baladas, folclóricas, de lamento, de ninar, à capela (sem instrumentos), etc. Nelson Barros da Costa

considera que “A canção é um gênero híbrido, de caráter intersemiótico, pois é o resultado da conjugação de dois tipos de linguagens, a verbal e a musical (ritmo e melodia)” (COSTA, 2002, p. 107). Martha Tupinambá de Ulhôa fala da relação dialética entre letra e melodia:

Na canção popular, melodia e letra interferem estreitamente uma sobre a outra. Existem elementos na letra, especialmente sua qualidade narrativa ou lírica, que conduzem a diferentes tipos de melodias: existem particularidades na melodia, especialmente seu contorno melódico e tipos de intervalos empregados que marcam o caráter da canção. (ULHÔA, 1999, p. 49).

Em seu artigo intitulado *Canção popular e ensino da língua materna: o gênero canção nos Parâmetros Curriculares de Língua Portuguesa*, Costa (2003) define a canção brasileira como Música Popular Brasileira (MPB), esclarecendo que na canção popular há uma maior liberdade em relação ao grau de fidelidade que se tem à notação musical, quando comparada à música clássica. Por ser uma prática discursiva literomusical, ela possui gestos típicos como a composição, a interpretação e a gravação que, por sua vez, provocam atos semióticos diversos. Essa riqueza semiótica faz com que a canção se preste a transitar em vários universos textuais.

Tatit identifica a construção da canção brasileira como originada em práticas nativas (encantação, magia, religiosidade e ritos) mescladas à doutrinação jesuítica acompanhadas de uma singela instrumentação. Com a chegada dos escravos negros, e sua crescente importância étnica (por volta do século XVII), esses seres deslocados utilizavam suas horas de folga para revitalizar seus batuques que misturavam lazer e religiosidade. “Do popular ao erudito, passando mesmo pela música religiosa, o que se verifica ao longo dos quinhentos primeiros anos de Brasil é uma enorme resistência ao excessivamente abstrato e sublime” (TATIT, 2004b, p 22-23). O autor destaca, ainda sobre a formação da canção brasileira, a importância do “boca do inferno”, o poeta barroco Gregório de Matos Guerra, que possuía uma produção híbrida entre a literatura e a expressão oral. O poeta teria sido autor de músicas religiosas e cantos profanos sobre poesias suas (mas que teriam se perdido com o tempo). Comédias musicadas eram representadas nos teatros, ou casas de ópera, já no século XVII. O aumento da participação de mestiços e brancos das classes inferiores nas rodas musicais dos negros no século XVIII revolucionou a música brasileira por proporcionar a “cancionalização” dos batuques africanos (TATIT, 2008, p. 25).

A música de Domingos Caldas Barbosa (1739-1800) representou, segundo Tatit, a configuração do tripé sobre o qual seria erigido no século XX o que entendemos como canção popular: aparato rítmico vindo dos batuques africanos, uso da fala cotidiana e as inflexões

românticas. No século XIX, as modinhas e serestas dominavam a cena com sua sucessão de declarações lírico-amorosas. Segundo Tatit (2008), a canção foi aos poucos deixando suas conexões com a poesia (poemas musicados) e passando a ter o que hoje conhecemos como “letra”. Até 1914, a música brasileira ainda se baseava principalmente em modelos europeus, embora houvesse tentativas de libertação do espírito colonial, que culminaram com um novo nacionalismo musical de característica ufanista. No início do século XX, surgem as bases do samba nos morros e cortiços cariocas. Nos anos de 1930, a canção se consolidou como a manifestação mais representativa da sonoridade brasileira, com seus chamados à dança, suas queixas amorosas e a mistura de elementos europeus, indígenas, negros e, em meados do século XX, da América (como o tango e a música americana). Na segunda metade do século XIX, surgiu o Choro (ou Chorinho), uma mistura do “lundu”, da modinha e da dança de salão européia. Os anos de 1940 viram surgir o baião de Luiz Gonzaga e, mais tarde, viria o sambacção. Wagner Ribeiro (1965) aponta que, aos poucos, a música brasileira foi se modificando, ora influenciada pela música europeia (especialmente italiana e francesa) e estilos novos surgiram, como a bossa nova, a jovem guarda, o rock brasileiro, o pagode, o sertanejo, o rap e muitos mais.

Ao observar os cantores da sua juventude (quando da ascensão das rádios), Tom Zé ficava cada vez mais “ciente” de seus defeitos, pois o cantar da época:

Era um procedimento muito arrebatado. Expressionista mesmo. Vibrato, empostação, fermatas. Intempestivamente, o sujeito entrava num transe dramático: têmperas contraídas, rosto afogueado, olhos vermelhos – uma convulsão geral, dedicada ao esforço de atuar com toda a potência da voz. E punha-se a gritar a plenos pulmões, “amor” pra lá, “amor” pra cá, que este era praticamente o único assunto das canções. Era uma atuação fora do natural. (ZÉ, 2003, p. 21).

Assim, o Tom Zé decidiu criar uma estratégia para “se dar bem como cantor”, a qual ele chamou de “limpar o campo”, instaurando um novo acordo tácito (pois havia já percebido a existência de um acordo tácito na maneira de o público receber o que vem do artista). O truque era tetrapartido. Primeiro, ele deveria “mudar o tempo do verbo” (ZÉ, 2003, p. 21), o que significava sair do passado e praticar o presente. Isso quer dizer que ele deveria ir de encontro às canções tradicionais brasileiras, as quais tratavam sempre de um passado cristalizado, das histórias contadas. Em seguida, deveria “trocar o lugar no espaço” (ZÉ, 2003, p. 22), ou seja, falar da sua terra, de Irará, não de lugares perdidos em épocas passadas, o que se configura como uma busca por novas fronteiras para a canção. O terceiro passo seria “achar um novo acordo tácito (ZÉ, 2003, p. 22), que seria um diálogo entre o (des-)cantor e

ouvinte, ou público no qual o artista jogaria “um anzol no cognitivo da platéia”⁵⁷. Tom Zé introduziria, com isso, um “choque de presentidade” em uma canção que conteria um assunto-espelho, na qual o ouvinte se identificasse como personagem. Por último, “limpar o campo” (ZÉ, 2003, p. 22): deslocar o corpo cancional, achar outra matéria-prima, livrando a canção da temática do amor infeliz e da contaminação do passado. Além da nova temática, Tom Zé se despoja do belo. Segundo o compositor: “para praticar uma “descanção”, uma ‘anticanção’, eu teria de renunciar à beleza – beleza ligada a tudo que era do canto e do cantar” (ZÉ, 2003, p. 17). Dessa forma, Tom Zé propõe um atravessamento que produziu músicas que não “chegam lá”, mas, ao mesmo tempo, “estão”, como que deslocadas de um eixo central cartesiano. Assim, como um *bricoleur*, ele cria um novo acordo tácito com os ouvintes, composto de canções híbridas.

Mencionamos anteriormente neste capítulo a questão do humor parodístico do qual Tom Zé faz uso em sua obra. Por certo, o caráter lúdico, o humor e a inversão do sério são facilmente encontrados nas “descanções”, sendo esta outra ruptura de suas anticanções. *A chegada de Raul Seixas e Lampião no FMI (Jogos de Armar, 1978)*, *Curso intensivo de boas maneiras (Tom Zé, 1968)* e *Companheiro Bush (Imprensa Cantada, 2003)* são bons exemplos. Vejamos a letra desta última:

Se Você Já Sabe Quem
Vendeu Aquela Bomba Pro Iraque,
Desembuche.
Eu Desconfio Que Foi O Bush.
Foi O Bush,
Foi O Bush.
Foi O Bush.
Onde Haverá Recurso
Para Dar Um Bom Repuxo
No Companheiro Bush.
Quem Arranja Um Alicate
Que Acerte Aquela Fase
Ou Corrija Aquele Fuso,
Talvez Um Parafuso
Que Ta Faltando Nele
Melhore Aquele Abuso.
Um Chip Que Desligue
Aquele Terremoto,
Aquela Coqueluche.
Se Você Já Sabe etc.

⁵⁷ FABRICANDO TOM ZÉ. Direção de Décio Matos Jr. São Paulo: Goiabada Productions, Spectra Mídia, Miquiratã Filmes, Primo Filmes, 2007. 1 DVD (90 min.): NTSC, cor, legendado. Português.

É clara a crítica à política de George W. Bush quando da invasão do Iraque com o pretexto de acabar com as armas de destruição em massa. O trecho “Se Você Já Sabe Quem / Vendeu Aquela Bomba Pro Iraque” lembra o ouvinte a guerra Irã-Iraque, quando os americanos foram os responsáveis pela constituição do armamento iraquiano. O então presidente americano (quando da invasão do Iraque) é chamado de louco (“Talvez Um Parafuso / Que Ta Faltando Nele”) e sua administração de doente (com “coqueluche”).

Outro exemplo do uso do humor em Tom Zé está em *Estudando a Bossa* (2008). A Bossa Nova, um movimento musical surgido em fins da década de 1950, visava a uma estética do mínimo. Uma de suas características era a redução da batida percussiva de marcação do samba e um som de violão mais silencioso, delicado e sutil. No quinquagésimo aniversário do movimento, em meio a uma série de homenagens ao mesmo, Tom Zé lança *Estudando a Bossa*, completando a trilogia iniciada por *Estudando o Samba* (1976) e *Estudando o Pagode* (2005). Com melodias mais cantáveis do que seu costumeiro, ele apresenta algo inesperado: treze canções inéditas fazem referência a outras músicas famosas da Bossa Nova: *O barquinho* vira *Barquinho herói*; *Você abusou*, *O céu desabou*; *O Pato*, *O filho do Pato*; e *Insensatez*, *Outra insensatez*, *Poe!*. Este CD é provavelmente a homenagem mais bem humorada à Bossa Nova. Mesmo com canções ao estilo da Bossa, Tom Zé insere nelas sons distorcidos e bizarros contrapostos com os vocais de cantoras como Fernanda Takai e Zélia Duncan.

A forma que o músico baiano utiliza para compor esse verdadeiro estudo não poderia ser menos genial: além de fazer um apanhado histórico e contextual da época em que a bossa foi criada, ele evoca os grandes personagens e agentes do movimento, os temas favoritos dos compositores e os estudiosos e detratores do gênero. Há, no entanto, uma grande contraposição entre as interpretações vocais de Tom Zé e das cantoras convidadas. Enquanto ele abusa de maneirismos e modos zombeteiros, as cantoras procuram sempre dar emoção e sinceridade aos seus versos, mesmo que as letras sejam de extremo escárnio e ironia. E talvez nesse antagonismo resida uma das grandes forças do disco, pois, ao utilizar vocais femininos o tempo todo, Tom Zé brinca a respeito do excesso de seriedade com o qual as cantoras contemporâneas interpretam o estilo. Trata-se de uma análise comparativa, através da qual ele extrai novas possibilidades de interpretação da bossa. Por que insistir no mesmo tipo de execução de cinquenta anos atrás? Por que os temas usuais de sempre? E por que essa pose sisuda, se o assunto é um “barquinho” e um “pato”?⁵⁸.

⁵⁸ FILARDI, Thiago. Tom Zé – Estudando a bossa (2008; Biscoito Fino, Brasil). In: **A camarilha dos quatro**. 17 nov. 2008. Disponível em: <<http://camarilhadosquatro.wordpress.com/2008/11/17/tom-ze-estudando-a-bossa-2008-biscoito-fino-brasil/>>. Acesso em: 20 nov. 2008.

Retomando a questão do abandono da “beleza”, vemos, aí, um Tom Zé como que desautorizando a possibilidade do belo no que produz. Ele renuncia ao comprometimento com a métrica, rima, melodia, ritmo, harmonização e instrumentação convencionais, negando tudo o que era considerado “bom” e “belo” pelos seus pares, criando, assim, um senso estético próprio e descompromissado com as convenções vigentes. Sendo assim, ele desloca suas ““descanções”” para um novo campo, com novos valores estéticos, onde as regras do anterior não se aplicam.

O “deslocamento do belo” (bom, racional, verdadeiro e bonito) pode ser acompanhado pelo da própria língua, que acaba também ela sendo “desterritorializada”. Um exemplo desse deslocamento é a “descanção” *Jimmy renda-se* (do álbum *Tom Zé*, 1970). Vejamos a letra:

Guta me look mi look love me
Tac sutaque destaque tac she
Tique butique que tique te gamou
“Toque-se rock se rock rock me
Bob Dica, diga,
Jimi renda-se!
Cai cigano, cai, camóni bói
Jarrangil century fox
Galve me a cigarrete
Billy Halley Roleiflex
Jâni chope chope chope chope
Ô Jâni chope chope
Ie relê reiê relê

Nesta letra, a primeira quebra ocorre no uso de repetições aliterativas no português. A segunda estaria na mistura com o inglês. Em terceiro, a língua inglesa também é propositalmente “quebrada”, pois o artista promove uma ruptura com o modo de compor e demonstra uma postura crítica ao que chamo de neo-colonização americana, que nos vende sua língua, suas ideias e seu modo de vida como se esses representassem o ideal de felicidade. Na composição dessa “descanção”, segundo Tom Zé, no DVD de *Jogos de Armar* (2003), ele foi buscar a mistura na década de 1960, quando em Iará ouviam-se muitos boleros em espanhol e canções em inglês, que eram cantadas por pessoas que desconheciam o idioma. O compositor revela ter colocado na “descanção” uma espécie de “gráfico de diversas línguas” que resultaria em “proto-línguas, como se fosse um novo indo-europeu”. O trocadilho com o nome de Jimmy Hendrix no título parece ser um aviso, como se dissesse: “eu me apropriei de sua língua, fiz dela minha, mexi nela, e não dependo de você para me dizer como ser ou compor”.

As quebras que o compositor promove na sintaxe de muitas de suas “descanções” talvez sejam reflexo das “quebras”, ou rupturas, que ele teve ocasião de presenciar ou viver. Tom Zé é, afinal de contas, um “desenraizado” cuja própria constituição enquanto artista perpassa as cisões e junções de um homem que é a cara do Brasil: uma colcha de retalhos. Todorov, ao falar do exilado, produz uma imagem que pode ser transportada para a figura de Tom Zé: “O exilado é um ser cindido em duas metades que descobre possuir uma ‘vida interior de duas culturas’” (TODOROV, 1999, p. 16). Tom Zé, na verdade, possui uma vida interior de várias culturas. Mesmo em Irará, já era um desenraizado, pois sua condição financeira (o dinheiro ganho na loteria) lhe possibilitou acesso a uma toda uma gama de informações e culturas que seus conterrâneos não tinham possibilidade de conhecer. Em Salvador, capital da Bahia, não era mais do que um interiorano; em São Paulo, um nordestino. Ele nunca pertenceu totalmente a lugar nenhum, embora sempre se identificasse com Irará e fizesse questão de afirmar sua origem. Sua própria condição de artista, de escritor, faz dele um desterritorializado, um desterrado, um estrangeiro em si mesmo. Afinal, como disse o próprio artista:

O panorama da criação é um local onde você se encontra totalmente só (...). Uma pessoa que estiver criando tem de jogar fora tudo que conhece e tudo que viu. Então, eu tenho que me desfazer do serialismo e da tonalidade, da bossa nova e assim por diante, o Tropicalismo, sambas, *rock* e música folclórica.⁵⁹

Esse ato de despojamento das suas influências e do aprendizado universitário mostra um desnudamento do compositor, que se afasta de tudo, transformando-se em um “analfabeto”. Se há um despojamento dessas influências, qual seria, ou quais seriam, o(s) material(is) que Tom Zé usa como matérias-primas para as “descanções”? Como já vimos, os “arrastões” de Tom Zé podem ser tanto de clássicos como de composições populares. Ele já “plagiou” *O Barbeiro de Sevilha*, de Rossini (em *O PIB da PIB*), assim como Edu Lobo (em *Peixe Viva*), Jackson do Pandeiro e Gordurinha (em *Chamegá*), além de compositores da periferia de São Paulo (no hip hop *Cafuás*, *Guetos e Santuários*). Como já dito anteriormente, sua própria obra também é revisitada em suas “descanções”:

Nem mesmo Tom Zé escapa do próprio arrastão. Seu rock-paródia *Jimi Renda-se*, de 1970 (que expressou simultaneamente seu amor por, e distância geolingüística-irônica de Jimi Hendrix), e seu jingle dor-de-cotovelo *Medo de Mulher*, de 1977,

⁵⁹ PARELES, Jon. Tecendo um Contraponto de Idéias. In: **New York Times online**. Disponível em <<http://www.tomze.com.br/art53.htm>>. Acesso em: 01 fev. 2010.

ganham aqui novas versões. São auto-arrastões que lembram a releitura rock-tropicalista que Gil submeteu a seu baião-balada *Procissão em 1968*.⁶⁰

Em *Jogos de Armar*, por exemplo, Tom Zé transforma pessoas famosas em trocadilhos (*Jimmy Renda-se*), misturando berimbaus a boleros e a música americana (*Strangers in the Night*), canto de lavadeiras de Irará, cultura árabe, etc., girando um caleidoscópio musical impossível de descrever de forma eficaz apenas em palavras. Tom Zé tem que ser ouvido.

Fatos corriqueiros do dia-a-dia também podem se converter em material “útil” em suas composições. Em um de seus famosos “plágios”, por exemplo, Tom Zé fez uso de manchetes de jornais para montar uma letra de música. Esse é o caso da famosa *São, São Paulo*. Nessa música, Tom Zé faz um hino à cidade por ele adotada. Mas há uma dualidade na canção. Ao mesmo tempo em que o artista declara seu amor à mesma, mostra sua visão crítica. Ao mesmo tempo em que há uma sensação de pertencimento à cidade, há um estranhamento. Na letra, tem-se a corrida diária das pessoas dessa grande cidade, o caos urbano, e, ao mesmo tempo em que é mostrado o lado acolhedor de seus habitantes (menciona prostitutas, trabalhadores, famílias), a letra fala também sobre a solidão em meio à multidão e a hipocrisia da classe média a partir do olhar do migrante nordestino situado em uma posição periférica (tanto de uma perspectiva da experiência pessoal como da coletiva).

O acordo tácito que propiciou a criação da “descanção” plagiocombinada é, na verdade, um conjunto de acordos que Tom Zé vai reformulando e melhorando à medida que evolui enquanto compositor em sua constante busca da perfeição. Mesmo mudando de lugares, sendo seduzido por novos acordos tácitos, vemos que Tom Zé não deixou de cantar Irará (como vimos no Capítulo 1), não se tornando, por seu deslocamento, um “desculturado”. Segundo Tzvetan Todorov, “O que é preciso crer e lamentar é a própria *desculturação*, degradação da cultura de origem; mas ela talvez esteja compensada pela *aculturação*, aquisição progressiva de uma nova cultura, de que todos os seres humanos são capazes” (TODOROV, 1999, p. 24). Tom Zé parece temer esse processo, e talvez seja por isso que faça questão de constantemente citar Irará em suas entrevistas e de trazer os sons do nordeste para suas “descanções”.

O que Todorov chamou de “transculturação”, ou seja, “a aquisição de um novo código sem que o antigo tenha se perdido” (*Ibidem*, p. 26) parece ser bem aplicado à obra de Tom Zé. O exemplo mais nítido talvez sejam as “descanções” do álbum *Correio da estação*

⁶⁰ DUNN, Christopher. Tom Zé põe dinamite nos pés do século. In: **O Estado de S. Paulo**, Caderno 2, 24 de fevereiro de 2001. Disponível em <<http://www.tomze.com.br/art82.htm>> Acesso em 19 set. 2009.

do Brás (1978), que refletem o sofrimento dos nordestinos que se instalaram nesse bairro paulistano. Nas canções desse álbum vemos São Paulo como um lugar de desenraizamento, de novas experiências, mas, ao mesmo tempo, de grandes oportunidades. Dentre os tropicalistas, Tom Zé parece ser quem melhor aprendeu as lições de assimilação e apropriação do novo.

Retomando a definição da “descanção” – em uma tentativa de delimitá-la – vale lembrar que Tom Zé também a chama de “imprensa cantada”, ou melhor, a canção cujos objetos são assuntos, problemas e personagens que pertencem aos temas cotidianos da nossa cultura, e dos problemas que enfrentamos. Temas como a prostituição infantil (*PIB da PIB*, de *Jogos de armar*, 1978); a perda ou esfacelamento dos ídolos (*Brigitte Bardot*, de *Todos os olhos*, 1973); a política e as guerras (*Companheiro Bush*, de *Imprensa cantada*, 2003); a condição do nordestino na cidade grande (*Menina Jesus*); a paz (*Urgente pela Paz*, de *Imprensa cantada*, 2003). Sendo o fato de trazer temas do cotidiano uma característica de muitos compositores, em que difere a “descanção” como imprensa cantada? Segundo Luiz Tatit:

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. Atingia, assim, segundo suas próprias palavras, o “acordo tácito”, que sempre sustentou uma relação de cumplicidade entre cantor e ouvinte, e propunha, no mesmo ato, a intervenção de um “descantor”, produzindo uma “descanção”, totalmente desvinculada da noção de beleza até então cultivada. (TATIT, 2004b, p. 237-238).

Associada ao conceito de pastiche (de que tratamos no início deste capítulo), está a noção de multiplicação, pois um mesmo texto pode ser fonte de muitos pastiches. E, a essa noção, ligam-se as ideias da incompletude do discurso e da escrita recriando outras escritas. A noção de incompletude nos remete, mais uma vez, ao discurso de Tom Zé e sua técnica composicional. O artista se assume como ser incompleto e imperfeito devido às suas insuficiências como cantor, compositor e instrumentista. Essa “constatação” de Tom Zé espelha não só o sentimento de incompletude do poeta, mas do próprio brasileiro, da precariedade permanente de nosso país, das falsas alegrias e esperanças do nosso povo. É por isso que percebemos em sua obra uma constante abertura para mudanças, acréscimos, desvios e colaborações. Suas composições são imperfeições auto-denunciadas e essas qualidades se configuram como a proposta do artista como uma alternativa “à eficácia do produto ‘bem acabado’, pronto para o consumo. Era como se os ‘defeitos’ assegurassem uma dinâmica cultural perdida nos acabamentos ‘perfeitos’ do mercado sonoro” (TATIT, 2004b, p. 238). A

música inacabada de Tom Zé, vale dizer, se contrapõe às canções tropicalistas na medida em que estas eram criadas como produto acabado, pronto para o consumo.

A ideia de imperfeição no conceito de “descanção” aproxima a estética de Tom Zé da ideia de “menor”, vista em Deleuze e Guattari, em *Kafka: por uma literatura menor*. Somos o que os autores chamaram de “povo menor”, ou seja, um povo bastardo, inferior, sempre inacabado, defeituoso, em devir. Assim é a escritura de Tom Zé, uma escritura em um constante devir. Ou escritores “menores” como Tom Zé seriam, então, para esses autores, “Uma saída para a linguagem, para a música, para a escritura” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 41). Assim vemos a “descanção” de Tom Zé: é uma canção da ausência. É uma saída, ou melhor, uma alternativa ao lugar comum que se vê no discurso literomusical brasileiro. Apesar de em seu livro, Deleuze e Guattari estarem falando de Kafka e do deslocamento linguístico do alemão kafkaniano que, segundo eles, seria desterritorializado por pelas alterações sintático-semânticas introduzidas pelo autor, podemos ver na perversão linguística produzida por Tom Zé uma semelhança com a do autor alemão no sentido de transgressão, de ato de revolta, sabotagem política e de resistência contra a esclerose da língua. A “literatura menor” seria aquela atravessada por um coeficiente de desterritorialização pela política e por um valor coletivo. A desterritorialização, neste caso, pode ser entendida como a sabotagem da língua maior em seus códigos e suas regras intrínsecas, deslocando algumas de suas duras relações.

Dado o exposto acima, e partindo das explicações de Affonso Romano de Sant’Anna expostas no item anterior, façamos uma tentativa de definição da “descanção”. Poder-se-ia entender a técnica de Tom Zé como uma “apropriação parodística”. Segundo o crítico, esta seria uma subversão do sentido original do texto, e uma apropriação parafrásica, ou seja, um apoderamento de outros textos como se fossem seus, falando através deles (SANT’ANNA, 1988, p. 54-55). Essa definição parece encaixar um pouco mais confortavelmente às composições de Tom Zé, pois, como vimos, o compositor se apropria antropofagicamente de elementos dos mais diversos, desestabilizando, de maneira paródica, as convenções, promovendo ressignificações em suas composições, gerando uma nova forma de composição: a “descanção”.

À guisa de um complemento às considerações acima e de um melhor “acabamento” do conceito de “descanção” e da “estética do arrastão”, passemos, agora, a entender a relação de Tom Zé com instrumentos, tecnologia e performance.

3.3 INSTRUMENTOS, “INSTROZEMENTOS” E PERFORMANCE

Provavelmente, uma das características mais interessantes da estética composicional de Tom Zé advenha daquilo que alguns poderiam chamar de tecnorastia. Tom Zé aparenta ser um apaixonado pela tecnologia, o que provavelmente remonta ao tempo em que ainda era um menino em Irará e viu, pela primeira vez, a lâmpada elétrica, ou seja, uma amostra das tecnologias de um mundo que a “pré-gutemberguiana” Irará começava a descobrir. Ele ficou encantado com o que viu. Em seu olhar, percebeu um dos primeiros passos da modernização de Irará. Uma leitura crítica ficou imortalizada na letra de *Ogodô, Ano 2000*, música de abertura do CD *The Hips of Tradition*, de 1992:

A ciência excitada
fará o sinal da cruz
e acenderemos fogueiras
para apreciar a lâmpada elétrica

A entrada de novas tecnologias é, por vezes, vista como uma substituição às práticas míticas anteriores. O novo colocaria o velho na obsolescência (ou, por que não dizer, em uma posição lateral ou marginal). E as mudanças provocadas por essa entrada do novo promoveriam temor. Esse “medo” é refletido nessa “descanção” de Tom Zé: “Meu Deus, vai morrer agora a catapora, a mula-sem-cabeça, o lobisomem – aquelas histórias que me aterrorizavam, principalmente naquela casa enorme, com piso e forro de madeira, que estalava a noite toda, esfriando do sol, não é?” (ZÉ, 2003, p. 251) No entanto, percebe-se na letra a convivência entre o novo e o velho, entre a tecnologia e o mítico (representado pelo fogo), havendo um diálogo entre ambos. Essa convivência é espelhada na mistura elaborada nas “descanções” desse compositor assim como também no uso de instrumentos novos criados por ele com outros instrumentos convencionais.

Os novos instrumentos, criados a partir de 1978, foram chamados de “instrozementos” – instrumentos criados pela fértil imaginação de Tom Zé a partir de objetos de uso comum, pois, afinal de contas, ele é um “inventor” por excelência. Ele inventa palavras, conceitos, ideias. E, com os “instrozementos”, atingiu outro nível de criação que radicalmente diferencia suas “descanções” das de outros compositores. Para ele, esses são os instrumentos do “analfabeto”, ou seja, do homem com poucos ou nenhum recurso para adquirir um instrumento “de verdade” – um excluído.

O evento da lâmpada (que citamos anteriormente) foi crucial na história de Tom Zé, pois ele representa uma abertura a novas possibilidades de criação que são proporcionadas pela tecnologia. Em seu livro, Tom Zé fala novamente desse momento:

Quando botaram energia elétrica em Irará também foi uma emoção. Porque criança não tinha o que fazer. O que fazer com o dia? Valha-me Nossa Senhora! Um dia é um tormento de vazio. Então tudo o que acontece na cidade é uma grande novidade. Botar luz elétrica em Irará... Você ficar na janela olhando aquele movimento lentíssimo: um dia chegava gente para cavar um buraco. Um dia botavam ali uma coisa de madeira deste tamanho, que chamavam “poste”. Um dia fincavam esses postes. (...) Fui aprendendo tudo, porque só vivia olhando e escutando(...) E quando a luz estava para inaugurar na cidade – tinha ouvido dizer que a luz ia ser ligada no sábado às quatro horas –, então tomei coragem, porque criança não falava com adulto, e perguntei ao funcionário. E ele: “É, vai ligar às quatro horas.” E eu: “A que horas chega aqui?” Olha, de Coração de Maria para Irará você passava meio dia viajando. Saía de manhã, chegava lá ao meio-dia. Podia demorar pouco, mas tinha que demorar alguma coisa! Quando ele me disse: “Chega na mesma hora”, pensei que estivesse zombando e fechando a conversa. Já estava segregando criança. Fiquei triste, porque estava conseguindo respostas de um adulto, ainda mais um adulto da eletricidade, não é? (ZÉ, 2003, p. 252).

Mas, como começou a paixão desse compositor por criar novos instrumentos e novos sons? Um dia, segundo Tom Zé em diversas entrevistas, ao ler, em um livro do compositor experimentalista John Cage intitulado *De Segunda a Um Ano* (lançado inicialmente em 1969), uma frase do inventor e arquiteto estadunidense Buckminster Fuller que dizia “não estamos no tempo da posse, estamos no tempo do uso”, teve uma ideia. A frase o instigou e ele resolveu ampliar ainda mais suas pesquisas musicais. A partir daí, teve a ideia de incorporar ruídos, silêncios, pausas em momentos imprevisíveis e sons inusitados em suas composições. Como os instrumentos convencionais não seriam capazes de produzir tais sons, ele resolveu criar novos instrumentos com aquilo de que dispunha, os objetos do dia-a-dia.

Outra influência que podemos citar em relação às invenções de instrumentos deve-se ao professor de Tom Zé na faculdade de música, Walter Smetak. Este último, um suíço nascido em 1913 na cidade de Zurique, veio ao Brasil em 1937. No período em que lecionou na UFBA, chegou a criar aproximadamente 150 instrumentos, que eram chamados de “plásticas sonoras”.

De posse de um gravador digital, Tom Zé passou a “chupar” (nas palavras do artista) instrumentos de discos de música clássica em diferentes frequências. Das sinfonias de Beethoven, por exemplo, ele copiou violinos a 10 mil hertz. Já das *Paixões* de Bach, ele “chupou” coros a 12 mil hertz. Depois disso, cortou e colou manualmente fitas, fazendo com que os instrumentos soassem ininterruptamente. Finalmente, ele acoplou isso a um teclado.

Quando acionadas, as teclas permitiam fossem feitas interferências na estrutura musical das canções. Esse instrumento foi chamado de "Orquestra de Hertz" ou Hertzé (Hertz + Zé) e pode ser considerado o precursor do *sampler*.

O *sampler* é um equipamento que armazena sons, ou melhor, amostras de sons (“*samples*”, em inglês), geralmente de arquivos em formato .wav. em uma memória virtual e os reproduz de forma a montar um solo ou até mesmo uma banda completa. Esse equipamento é responsável por proporcionar uma revolução na música eletrônica devido à sua manipulação sonora. Sobre a diferença entre o Hertzé e os *samplers* que conhecemos hoje, comenta o professor Christopher Dunn:

Um *sampler* é basicamente um computador que recria digitalmente qualquer som gravado para reciclar citações de forma precisa e planejada. Os produtores e cantores de rap, por exemplo, “sampleam” gravações antigas para homenagear os grandes papas de *funk* e *soul*. O Hertzé, por outro lado, joga com o elemento aleatório-arbitrário da música à maneira do compositor iconoclasta John Cage.⁶¹

O *sampler* toca sempre a mesma coisa a partir do mesmo ponto. O Hertzé, ao contrário, toca cada hora uma nota diferente, parando em pontos distintos dos 20 minutos gravados, podendo até compor músicas de improviso.

Além do Hertzé, Tom Zé construiu um órgão formado de eletrodomésticos. Esse órgão é composto de um teclado que aciona máquinas como enceradeiras, liquidificadores, geladeiras, bateadeiras e centrífugas que ele passou a incorporar em suas canções. Esse instrumento foi chamado de Enceroscópio. Nele, microfones de contato captam a vibração do metal do eletrodoméstico, e não o ruído do motor. Sua história é interessante. Uma enceradeira da esposa de Tom Zé, Dona Neuza, estava com defeito. Ao observar o comportamento do eletrodoméstico, ele percebeu que se parecia com o som de um instrumento musical. Então, Tom Zé pegou outra enceradeira e observou que as duas tinham sons diferentes, e começou a experimentar com sua sonoridade. Com ajuda de amigos, montou o instrumento. A forma torta do instrumento foi inspirada em uma obra do pintor Pablo Picasso, assemelhando-se a um homem pendente ou a um Cristo crucificado. Tom Zé diz que esse formato era para “assombrar a burguesia” (ZÉ, 2003). Este instrumento produz um som tão “incontrolável” que não entra nas partituras das suas “descanções”.

A “Serroteria” é outra de suas invenções. Ela é uma engenhoca feita com canos de madeira, PVC e outros materiais que produzem sons inusitados. A “Bexiguinha de dente”,

⁶¹ DUNN, Christopher. Tom Zé põe dinamite nos pés do século. In: **O Estado de S. Paulo**, Caderno 2, 24 de fevereiro de 2001. Disponível em <<http://www.tomze.com.br/art82.htm>> Acesso em 19 set. 2009, grifo nosso.

ouseja, uma bexiga comum que é friccionada em diversas partes do corpo também faz parte da nova orquestra de Tom Zé. Há, ainda, as canetas Lazzari, um pequeno instrumento feito com canetas esferográficas, e o “Barulho do rato”, ou “Ruído do rato”. Esta última foi outra invenção que ele usou no *remix* de Sean Lennon para a canção *Olho do Lago* e na introdução de *Xique-Xique* no CD *Com defeito de fabricação*, de 1998. Durante uma gravação com o filho de John Lennon, Tom Zé, que havia trazido uma furadeira elétrica para o estúdio, começou a furar jornais e revistas, além de friccionar a furadeira em um copo de plástico. Sobre esse momento comenta o jornalista e crítico cultural Luís Antônio Giron:

Sean trocou biscoitos e olhares de pasmo com Yokio e aplaudiu da cabine de som. “Muito legal! Grande idéia! Pena que não tenha nenhum fotógrafo aqui para captar este momento.” Os sons resultantes do processo foram dos mais suaves, esculturas timbrísticas em homenagem à delicadeza, espalhadas como pontuações caóticas.⁶²

O “Buzinório” é outra de suas invenções musicais. Sobre esse inusitado instrumento, Tom Zé explica, no DVD *Jogos de Armar*, o porquê de utilizar algo aparentemente tão estranho:

Qualquer coisa que tenha uma pequena capacidade de organização pode vir a fazer parte de uma sintaxe que desencadeia um discurso. Segundo, numa orquestra, os trompetes, os trombones, todos os instrumentos de... de tubo, com sopro circulando, não são muito diferentes deste. São primos bem próximos das buzinas. E que todos são primos próximos da remota tromba de caça, que é um primo próximo, ainda num patamar mais anterior, do remoto cano, do remoto chifre de boi (...). O cuidado com elas era que todas elas tenham uma nota, digamos assim, né? Um ruído, que não chega a ser uma nota musical. Um ruído diferente em uma altura da escala de hertz diferente. O importante é que não precisa estar afinado – ao contrário. Eu sempre tenho o maior cuidado para não parecer coisa afinada. E afinados são os instrumentos. Eu não quero nada afinado pela escala diatônica. Eu quero uma coisa desafinada⁶³.

Como percebemos na fala de Tom Zé, ele vê no Buzinório (e talvez possamos dizer: também nos outros “instrozamentos”) uma continuação dos instrumentos convencionais. Para se ter uma ideia de como é o som dos “instrozamentos”, não há outra saída senão ouvi-los. O CD *Jogos de armar* (2000) é uma boa opção para se familiarizar com eles, pois esse CD marca a volta de Tom Zé aos experimentalismos musicais e tecnológicos que ele iniciara nos anos 70, mas que resultaram no já mencionado “exílio midiático” do cantor-compositor.

⁶² GIRON, Luís Antônio. **Tom Zé precursor tecno**: Co-fundador da Tropicália leva furadeira para gravação. Disponível em: <<http://www.tomze.com.br/art7.htm>>. Acesso em: 12 abr. 2010.

⁶³ FABRICANDO TOM ZÉ. Direção de Décio Matos Jr. São Paulo: Goiabada Productions, Spectra Mídia, Miquiratã Filmes, Primo Filmes, 2007. 1 DVD (90 min.): NTSC, cor, legendado. Português.

A inclusão de objetos de uso do dia-a-dia como instrumentos musicais é um exemplo de como, para Tom Zé, o trivial faz parte do mistério da criação. *2001*, uma canção co-escrita por Rita Lee e Tom Zé – um sucesso no festival de música da TV Record – é um bom exemplo do uso de novos instrumentos nas “descanções” de Tom Zé. Já naquela época ele usou um Theremin⁶⁴ construído pelos irmãos Batista (d'Os Mutantes). Várias conexões foram feitas com os instrumentos comuns a músicos – guitarra, baixo, etc. – com a finalidade de obter efeitos eletrônicos únicos. Os elementos futuristas se encaixam perfeitamente ao título da “descanção”, uma alusão ao filme *2001: uma odisséia no espaço*, de Stanley Kubrick. Esses mesmos elementos são contrastados e o efeito de estranhamento é produzido com a forma de cantar da música (como “caipiras”). Segundo Tom Zé, no DVD *Fabricando Tom Zé*, Rita Lee, que compôs a melodia desta “descanção”, seguiu o mesmo caminho de Kubrick, “na hora de botar uma música na cena da estação orbital, ele bota praticamente uma música caipira europeia” (...) “tocada por uma orquestra séria... ele achava que isso acabava sendo um modernismo, como essas coisas de andar pra trás, vai pra frente, pra trás” (ZÉ, 2003). Na letra, como se pode ver abaixo, alguns “eles” (ou “us”) foram trocados por “erres” para dar o tom caipiresco:

Astronarta libertado
Minha vida me ultrapassa
Em qualquer rota que eu faça
Dei um grito no escuro
Sou parceiro do futuro
Na reluzente galáxia
(...)
Nos braços de dois mil anos
Eu nasci sem ter idade
Sou casado, sou solteiro
Sou baiano e estrangeiro
Meu sangue é de gasolina
Correndo não tenho mágoa
Meu peito é de "sar" de fruta
Fervendo no copo d'água

Também se pode notar nessa letra (vencedora do IV Festival da TV Record em 1968) uma pista de como esse artista se vê e como compõe. Vê-se a conexão entre um ser vindo do interior, de um lugar praticamente intocado pela tecnologia. Esse sujeito parece ser lançado ao espaço em um mundo novo, pós-revolução industrial, e que explora novos mundos no espaço.

⁶⁴ O Theremin foi inventado por um físico russo (Lev Termen) e é composto de duas antenas que se projetam de forma que uma controla o som e a outra o volume ou o tom. É o único instrumento existente que se toca sem o toque físico das mãos do músico. TEREMIM (Verbete). Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Teremim> Acesso em 09 set. 2009.

Pode-se dizer que é feita uma analogia como o Brasil, onde o avanço tecnológico coexiste com lugares onde a tecnologia industrial parece não ter chegado. Segundo depoimento de Tom Zé no referido vídeo, essa canção é um retrato do país, ao mesmo tempo em que fala do posicionamento tropicalista. Para ele, quem estava se “adiantando” naquele tempo, fazendo uso de novidades – como faziam os tropicalistas – era considerado alienado.

O eu-lírico da canção é, ao mesmo tempo, baiano e estrangeiro, solteiro e casado, não tem idade (atemporal). Vê-se nesse trecho um ser híbrido que, ao mesmo tempo, se vê em lugares e posturas tão distintos. Ele é um ser em um “entre-lugar” que, devido à sua familiaridade com diversos *loci*, se sente à vontade para transitar pelo terceiro espaço do hibridismo (BHABHA,1998) e propor novas formas de se fazer arte. A questão aqui seria a mobilidade do local de enunciação a partir do qual Tom Zé se faz ouvir, pois ele reconhece os sistemas de significação como polissêmicos e culturalmente situados, promovendo uma desconstrução do discurso ocidental homogeneizante.

Outro bom exemplo do uso de instrumentos inusitados está no álbum *Estudando o Pagode* (2005), em que Tom Zé utiliza instrumentos e/ou sons formados por sopros em garrafas, trombone de brinquedo e até folhas de ficus imitando uma biqueira de oboé. “Tom Zé se permite criar, deixando tudo fluir e achando o espaço, a hora e o lugar de cada coisa. Nada é estático e tudo é permitido. Intelectual e pop, Tom Zé seduz o público com facilidade”⁶⁵. Em *Mã e Toc* (do álbum *Estudando o Samba*, 1976), escutam-se diversos ruídos, como o de uma máquina de escrever. Sobre essas “descanções” fala o jornalista Sílvio Essinger:

de um minimalismo orquestrado, repetitivo na aparência, com seus monossílabos, mas organizadas em camadas de sons (inclusive gemidos, ruídos de máquinas de escrever) que vão se alternando engenhosamente – coisa para muito produtor de música eletrônica dos dias de hoje ouvir em êxtase.⁶⁶

Nem só de novos instrumentos vive Tom Zé. O artista também inova no uso dos instrumentos convencionais. No álbum *The Hips of Tradition* (1992), por exemplo, ele promove um *continuum* entre o baixo e o violão. Com isso, esses instrumentos acabam por perder seus papéis como produtores de harmonia, passando a fazer parte do ritmo. O som do cavaquinho aparece, também, em momentos inusitados nas “descanções” desse CD, alterando

⁶⁵ EVANGELISTA, Ronaldo. Tom Zé derruba as barreiras da lógica musical em seu show. In: **Folha de São Paulo**. Ilustrada, s/d. Disponível em <<http://www.tomze.com.br/art153.htm>>. Acesso em 01 fev. 2010.

⁶⁶ ESSINGER, Sílvio. **Tom Zé** - série Dois momentos, vol.15. Disponível em: <<http://www.tomze.com.br/art65.htm>>. Acesso em: 12 set. 2009.

a tonalidade. Com isso, Tom Zé promove deslocamentos intencionais que resultam em uma subversão da forma composicional convencional.

Mas o que representam esses instrumentos na estética de Tom Zé? Segundo o próprio compositor, os próprios aparelhos utilizados nas gravações são censores estéticos⁶⁷. Pode-se concluir daí que ele busca se libertar também dessas amarras em seu processo composicional. Decerto, as novas tecnologias costumam provocar mudanças nas formas de arte. Benjamin já atentava para a alteração que novos meios técnicos impingiam à arte de um modo geral. Para esse crítico, isso provoca uma liberação da arte para novas possibilidades. Segundo ele, a “história de cada forma de arte conhece épocas críticas em que essa forma aspira a efeitos que só podem concretizar-se sem esforço num novo estágio técnico” (BENJAMIN, 1996, p. 190).

Andreas Huyssen também aborda a questão da influência da tecnologia sobre a arte. Ele afirma que “nenhum outro fator influenciou mais a emergência da nova arte de vanguarda que a tecnologia, que não só incendiou a imaginação dos artistas (...) como penetrou no coração mesmo da obra” (HUYSSSEN, 1999, p. 30). Daí pode-se depreender que a inserção de novas tecnologias de produção musical geraria novos efeitos, criando novas formas musicais às quais podemos responder. Benjamin (1996) afirmava que, após o advento das formas de reprodução e manipulação artística, estamos hoje aptos a responder a novas tarefas.

Vemos nessa hibridização realizada pelo amálgama de elementos diversos advindos de vários campos referenciais (musicais, textuais ou mesmo tecnológicos) um fator característico da estética tonzediana. Embora em Benjamin haja uma desconfiança em relação às novas tecnologias e às consequências possivelmente negativas de seu uso, em Tom Zé observa-se uma abertura ao diálogo.

É bom ressaltar que a utilização de novas tecnologias nas composições de Tom Zé não é feita de forma indiscriminada. Ao contrário, a obra deste artista reflete uma hibridização da própria cultura brasileira e parece buscar, com o uso desses elementos inusitados, a abertura de novos campos de percepção daquilo que já conhecemos. Encontramos na obra de Tom Zé uma atitude “herética” no sentido de que ele se recusa ao conformismo das formas composicionais, rompendo com as normas de produção. É bom lembrar que o termo “campo” (como cunhado por Pierre Bourdieu) designa os “espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem das posições nestes espaços, podendo ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes (em parte determinadas por elas)”

⁶⁷ COELHO, Luiz Alexandre. Todos os tons de Tom Zé. In: **Revista Backstage**. Disponível em: <<http://www.tomze.com.br/ent1.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2010.

(BOURDIEU, 1983, p. 89). Os campos possuem leis gerais invariáveis e propriedades particulares que se expressam como funções variáveis secundárias. Para que eles funcionem “é preciso que haja objetos de disputas e pessoas prontas para disputar o jogo, dotadas de *habitus*⁶⁸ que impliquem no conhecimento e reconhecimento das leis imanentes do jogo, dos objetos de disputas, etc.” (*Ibidem*, p. 89, grifo nosso). Assim, os atores de um campo, e, no caso do musical, podemos citar os artistas, o público, os produtores musicais e as gravadoras, têm expectativas de como os outros atores agem e procuram sempre impedir que mudanças ocorram, pois cada um deseja manter sua posição e poder dentro de um campo. E, quando suas expectativas se frustram, há sempre uma reação.

A frustração a que nos referimos acima foi, muito provavelmente, um dos fatores responsáveis por lançar o nome de Tom Zé no ostracismo midiático, o que muitos consideram lamentável devido à grandeza da contribuição artística de Tom Zé. O homem responsável pela volta do artista, David Byrne, revela no encarte do DVD *Fabricando Tom Zé*:

A música de Tom Zé é diferente de qualquer música brasileira que ouvi até hoje...
Expande incessantemente os limites da canção popular, adotando formas inesperadas, que nos surpreendem e encantam, com percepção aguda dos acontecimentos. Olha a grande cidade com olhos – e os ouvidos – de poeta.
Descobre beleza em regiões estranhas. [Sua música] Nos dá esperança.⁶⁹

O uso da tecnologia em Tom Zé se configura como uma apropriação dos objetos, representando um desafio à finalidade destes, transformando-os, de meros objetos do dia-a-dia, em objetos de arte. Se, como disse Walter Benjamin, as obras de arte produzidas pela tecnologia de alta reprodutibilidade emanciparam-se do ritual, viraram rotineiras e perderam o seu *hic et nunc*, ou seu valor de culto (BENJAMIM, 1993), é plausível dizer que os objetos culturais passaram a portar informações estéticas, estando plenos de significados e simbologias com o fim de seduzir e/ou convencer o consumidor a escolher um determinado produto entre tantos parecidos. Pode-se dizer que o ritmo acelerado da produção de objetos culturais propiciado pela tecnologia e a Indústria Cultural influenciaram a produção artística com mudanças e rupturas estéticas muito rápidas, resultando em uma estetização do cotidiano, que surge de uma necessidade da sociedade de eliminar as fronteiras entre arte e vida, fazendo

⁶⁸ O *habitus*, na conceituação de Bourdieu, é um grande organizador de nossos hábitos, é o que dá sentido às nossas ações quando estamos em sociedade. É uma matriz geradora de comportamentos, visões de mundo e sistemas de entendimento da realidade que se incorpora aos indivíduos.

⁶⁹ FABRICANDO TOM ZÉ. [Encarte] Direção de Décio Matos Jr. São Paulo: Goiabada Productions, Spectra Mídia, Miquiratã Filmes, Primo Filmes, 2007. 1 DVD (90 min.): NTSC, cor, legendado. Português.

com que objetos do dia-a-dia adquiram uma função artística. No ambiente pós-moderno, como nada é mais verdadeiramente importante, tudo adquire importância.

Mas Tom Zé, devido à “imperfeição” de suas “descanções”, vai em sentido oposto, o da “cotidianização da estética”, como disse Tatit (2004b, p. 237-8). Nas palavras do artista: “Quando se afinam instrumentos como uma garrafa, eu acho uma pena. Ó, meu Deus! ela (ou eles) estava tão bonita desafinada: agora parece uma simples flauta. Lá se foi o mistério.”⁷⁰ . Percebemos nessa fala a valorização da imperfeição na técnica composicional de Tom Zé.

Nota-se, também, nesses usos da tecnologia em Tom Zé, semelhanças com a técnica da colagem, no sentido explicado por Sant’Anna (1988) visto anteriormente nesta dissertação. Essa reunião de materiais diversos que são encontrados no cotidiano e que Tom Zé coloca na produção de objetos artísticos seria, partindo das ideias desse autor, uma apropriação que se mostra como uma crítica à ideologia e à forma usual de compor, pintando um retrato industrial do tempo em que vivemos. O resultado da colagem tonzediana seria uma nova sintaxe literomusical, dando outro sentido à criação de canções.

Como mencionado anteriormente, a inserção dos objetos de uso comum como instrumentos musicais pode também ser vista como um desvio, um deslocamento. Esse movimento da “descanção” de Tom Zé tornaria suas composições menos óbvias e imediatas. É como se tudo na “descanção” parecesse estar em um *locus* diferenciado, em um “entre-lugar”.

A performance no palco é a característica final que gostaríamos de comentar. Tom Zé, com seu senso visual único, e as lições aprendidas dos “homens da mala” na praça de Irará, cria um show não só para os ouvidos e cérebros, mas também para os olhos. Em seu livro, *Tropicalista Lenta Luta*, Tom Zé, ao comentar sobre sua performance no palco no programa da TV Itapoã, fala dessa inspiração nos “homens da mala”:

Planejara fazer do meu corpo um cenário, portando em cada bolso um arsenal de pequenos objetos, símbolos de assuntos mais importantes na ocasião: os 55% de analfabetismo revelados pelo Censo, o drama da seca naquele ano, o cruzeiro forte etc. etc. Uma verdadeira cornucópia cenográfica. Mas, como me ensinara o Homem da Mala, esses recursos só vingariam se seu uso fosse propiciado pelo acaso. (ZÉ, 2003, p.44).

⁷⁰ PLOFT-DÓING-PÍÍÍÍ. In: **Revista E**. N. 47. Caderno Música, 2009. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=103&Artigo_ID=1122&IDCategoria=1261&reftype=2>. Acesso em 01 fev. 2010.

Em um palco comum, o espaço entre artista e público é delimitado e sua separação bem definida. Na praça isso não existe, pois o artista precisa conquistar seu espaço com muita energia para que o público perceba que ali há um teatro, um palco, um espetáculo. Por isso, ele precisa dar muito mais de si. Não há ali o acordo tácito que há em um palco propriamente dito. É assim que age Tom Zé em seu palco. Devido às suas alegadas deficiências, ele emprega uma energia extra para tentar cativar o público. Nota-se, também, que, com sua performatização musical, Tom Zé cria um diálogo com outros campos discursivos da música, gerando novos efeitos estéticos.

Na “descanção” *Politicar*, do disco *Com defeito de fabricação* (1998), por exemplo, Tom Zé usa um terno feito com tiras de velcro, que vai sendo despedaçado aos poucos, enquanto a música se torna mais agitada. Tom Zé apresenta uma música de oposição carregada de tons mais agressivos. Vejamos a letra:

Bis Filha da prática
Filha da tática
Filha da máquina
Essa gruta sem-vergonha
Na entranha
Não estranha nada

Meta sua grandeza
No Banco da esquina
Vá tomar no Verbo
Seu filho da letra

Meta sua usura
Na multinacional
Vá tomar na virgem
Seu filho da cruz.

Meta sua moral
Regras e regulamentos
Escritórios e gravatas
Sua sessão solene.

Pegue, junte tudo
Passe vaselina
Enfie, soque, meta
No tanque de gasolina.

Nesse “arrastão” de Rimsky Korsakov e de um músico anônimo da noite paulistana, Tom Zé fala dos intelectuais do primeiro mundo, dos economistas e moralistas, dizendo-lhes onde devem colocar suas ideias. As insinuações escatológicas e a violência da linguagem

sexual formam uma jeremiada (lamentação persistente e inoportuna), reforçando a mensagem do artista.

Em outro momento de seus shows da primeira década do século XXI, Tom Zé e o executante do cavaquinho, Jarbas Mariz, vestem roupas de operários protegidos por capacetes de plástico. Eles martelam a cabeça um do outro de forma ritmada, como que encenando um metafórico confronto do samba e do baião. Em seguida, são ligados dois esmeris, que são usados para tocar agogôs enquanto centelhas voam pelo palco escuro. Percebe-se, em especial nesse momento, que mesmo com objetos normalmente alheios ao cenário musical, Tom Zé é capaz de estabelecer conexões músico-poéticas em sua performance.

Se considerarmos que, segundo Barthes, objetos veiculam informações e também se constituem como “sistemas estruturados de signos”, ou melhor, “sistemas de diferenças, oposições e contrastes” (BARTHES, 2001, p.207), é possível postular que o uso da performance de palco é um elemento agregador de sentido às “descanções” de Tom Zé, estabelecendo uma relação com o conteúdo do que representam. É uma expressão artística que reforça o prazer estético e comunicativo da obra musical de Tom Zé, acentuando o sentido do olhar e permitindo ao público captar melhor a atmosfera conceitual que o artista deseja transpor.

Na apresentação da “descanção” *Minha carta* (do CD *No jardim da política*, de 1998, mas originalmente do LP *Correio da Estação do Brás*, de 1973, em que se chamava *A Carta*) vemos a voz do artista representada e cantada, imbricando-se em seu corpo físico e este no corpo da música. O artista vai se desdobrando no palco, tal qual uma carta se abrindo. E a performance vai em um crescendo intensificado por imagens animalizadas e grotescas sugeridas pela letra da “descanção” (como “peru gordo” e “garrote arrepiado”):

Eu preciso mandar notícias
pro coração do meu amor
me cunzilhar
pro coração do meu amor
me refazer
me sonhar, me ninar, me comer,
Me cunzilhar
como um peru bem gordo
me cunzilhar
como um garrote arrepiado
um casal de pombas
que saiu da sombra.

Me cunzilhar
como um bezerro santo
canário preso

pra limpar o canto
luxa no alpiste
mas o trinado é triste.

Eu escrevo minha carta
num papel decente
quem se sente
quem se sente com saudade
não economiza
martiriza
Martiriza o pensamento
eu digo no papel
que o anel
no anel do pensamento
andei duzentas léguas
minha égua
minha égua esquipando
o peito me sacode,
cada golpe.

(...)
Eu preciso mandar
mandar notícia.

Ai, ai, ai, ui (repete)

O espetáculo performático promovido por Tom Zé apresenta conexões com o Pós-Modernismo. O crítico Neal Gabler fala que o pós-moderno seria uma era da predominância do espetáculo sensorial e visual (GABLER, 1999, p. 24-5, *apud* SALLES, 2003, p. 25). A performance de Tom Zé também parece remeter ao conceito de realismo grotesco formulado por Bakhtin, que se caracteriza por um rebaixamento, ou seja, pela transferência de tudo que é elevado, espiritual, ideal e abstrato, para o plano material e o corporal. É bom salientar que o rebaixamento aqui não se refere a uma baixa forma de arte, mas antes a uma ligação com a terra, o ventre, o corpo que se abre ao mundo exterior. Essas “formas do realismo grotesco que rebaixam, aproximam da terra e corporificam” (BAKHTIN, 1993, p. 20) são passíveis de serem experimentadas ao se assistir à performance de Tom Zé. Embora Bakhtin fale de Rabelais e das concepções de mundo renascentistas, esse conceito parece encaixar-se na questão da performance e da estética de Tom Zé. Se considerarmos que o corpo grotesco é incompleto e que sua representação alude ao parto, ao comer e ao beber, as conexões com a “descanção” citada acima ficam mais claras. Na letra, as referências ao ato de cozinhar e comer, aliadas às imagens animalizadas – outra característica do grotesco bakhtiniano (BAKHTIN, 1993, p. 276) – e à própria noção de incompletude que perpassa a obra de Tom Zé reforçam essa hipótese. O efeito obtido pelo artista com seu uso do grotesco seria o de uma

quebra, ou de desarticulação dos cânones tradicionais da música popular, que por tradição busca o belo, o coerente, a perfeição formal tanto técnica quanto estética. Com seus instrumentos que chocam o espectador tanto na forma (apolíneo) quanto na expressão (dionisíaco) o artista pretende “libertar-se da camisa-de-força do metronímico 4/4 rock-pop-box⁷¹”, cartesiano, aristotélico, linear, diatônico, para um novo universo de significados e expressões artístico-musicais onde Tom Zé produz seu repertório e se converte na figura do intelectual analfabeto. E é esse modelo de intelectual que abordaremos em seguida.

⁷¹ Trecho da letra de *Chamegá*, de Tom Zé e Vicente Barreto, no álbum *Jogos de Armar*, 2000.

4 TOM ZÉ, INTELECTUAL ANALFABETO

4.1 O INTELECTUAL E O TEMPO

Jamais se insistirá o suficiente sobre o nexos relativamente recente entre o tema dos intelectuais e o problema antiquíssimo da relação entre teoria e práxis, entre cultura e política, entre o domínio das idéias e o puro domínio, pois é efetivamente incrível o quanto está perpetuada, nas discussões sempre apaixonadas e muitas vezes acrimoniosas sobre o problema dos intelectuais, a confusão entre o significado do substantivo, o único a ser tornado em consideração, e o significado do adjetivo, em expressões como trabalho intelectual, contraposto a trabalho manual, ou profissões intelectuais, contrapostas a atividade do artesão ou a não-profissionalidade do operário de uma fábrica moderna etc. Todas as vezes que vem a discussão a tarefa dos intelectuais na sociedade.

Norberto Bobbio

Na citação apresentada acima, o filósofo italiano Norberto Bobbio (1909 – 2004) comenta sobre a importância de se discutir a questão do intelectual, de tornar claras as diferenças entre o substantivo e o adjetivo, assim como a discussão das tarefas atribuídas a esta “classe” de seres. Certamente, a discussão sobre definições, tipos, posturas, etc., dos intelectuais, tem sido tema de diversos livros, conferências e artigos dos mais diversos pensadores por todo o mundo. Não pretendemos aqui apresentar todas as posturas, mas apenas pontuar, por meio das falas de alguns autores, cujo pensamento sobre a questão do intelectual teve grande alcance e repercussão, alguns aspectos sobre o surgimento e momentos-chave na história dos intelectuais. Com isso, pretendemos apresentar um pano de fundo para a análise e o contraste com o intelectual analfabeto de Tom Zé. Contudo, antes de qualquer coisa, vejamos como surgiu o termo “intelectual” em sua acepção nominal e quando ele passou a ser uma palavra de uso comum.

O termo “intelectual” deriva do latim, embora sua origem histórica ainda permaneça obscura. Segundo o cientista social Renato Cancian⁷², haveria alguns relatos de que a palavra *intelligencija* teria sido usada na Rússia czarista na segunda metade do século XIX para indicar um grupo de pessoas que se diferenciava das demais devido ao seu elevado grau de instrução e erudição. Já o termo *intellectuel*, do francês, foi utilizado de forma pejorativa

⁷² CANCIAN, Renato. **O papel social dos pensadores.** Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/sociologia/ult4264u36.jhtm>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

naquele país para designar os *dreyfusards*, signatários do manifesto em apelo aos valores humanistas no Caso Dreyfus (que teria acontecido entre 1894 e 1906)⁷³, como foi o caso de Voltaire e Diderot. Esse grupo de intelectuais se mostrou preparado para intervir na esfera pública da política para fazer seu protesto em nome da Justiça na tentativa de libertar o inocente Capitão Dreyfus. Foi a partir do *affair* Dreyfus que, como aponta Adauto Novaes⁷⁴, os escritores/intelectuais passaram a ter grande papel político.

Inicialmente, o termo “intelectual” traduzia a intenção de depreciar aqueles homens de cultura como figuras destituídas de consciência crítica em relação às necessidades políticas nacionais. Foi nessa mesma época que, ainda segundo Cancian, o termo passaria a ser utilizado para designar aqueles que não realizavam trabalhos manuais. Hoje em dia, segundo Norberto Bobbio, de um modo geral, são intelectuais

(...) aqueles que em outros tempos foram chamados de sábios, doutos, *philosopher*, literatos, *gens de lettre*, ou mais simplesmente escritores, e, nas sociedades dominadas por um forte poder religioso, sacerdotes, clérigos. (Não por acaso, assim os chamou Benda para poder lhes atribuir a função nobre de custodiar a verdade acima das facções em luta pela conquista do poder mundano). (BOBBIO, 1997, p 11).

Apesar do uso do termo “intelectual” ser relativamente recente, sua existência é bem antiga, como afirma Bobbio:

Embora com nomes diversos, os intelectuais sempre existiram, pois sempre existiu, em todas as sociedades, ao lado do poder econômico e do poder político, o poder ideológico, que se exerce não sobre os corpos como o poder político, jamais separado do poder militar, não sobre a posse de bens materiais, dos quais se necessita para viver e sobreviver, como o poder econômico, mas sobre as mentes pela produção e transmissão de idéias, de símbolos, de visões de mundo, de ensinamentos práticos, mediante o uso da palavra (o poder ideológico é extremamente dependente da natureza do homem como animal falante). Toda sociedade tem os seus detentores do poder ideológico, cuja função muda de sociedade para sociedade, de época para época, cambiantes sendo também as relações, ora de contraposição ora de aliança, que eles mantêm com os demais poderes. (BOBBIO, 1997, p.11).

⁷³ O caso envolveu Alfred Dreyfus, capitão do exército francês, numa acusação de espionagem em favor da Alemanha, por terem sido encontrados documentos com a sua caligrafia falsificada junto ao adido militar alemão em Paris. Dreyfus foi condenado à prisão perpétua. Em 1898, foram encontradas evidências de sua inocência. No entanto, o segundo julgamento manteve o resultado do primeiro, provocando a indignação de muitos. O escândalo dividiu a opinião pública entre *dreyfusards* (a esquerda progressista) e *anti-dreyfusards* (a direita conservadora), e surgiram fortes ataques anti-semitas por parte da direita e anti-clericais, à esquerda – por ser Dreyfus judeu e a Igreja ligada ao Estado. Os debates arrastaram-se por mais oito anos, até o capitão ser totalmente inocentado, em 1906 (segundo JENNINGS; KEMP-WELCH, 1997).

⁷⁴ NOVAES, Adauto. **O intelectual, hoje.** Disponível em: <http://www.triplov.com/letras/adauto_novaes/silencio_dos_intelectuais.htm>. Acesso em: 12 abr. 2010.

Como vimos na fala de Bobbio, a existência dos intelectuais é muito antiga. Naturalmente, seria algo inatingível e improficuo discorrer sobre todos os intelectuais em todas as épocas. Assim, para entendermos melhor a figura do intelectual, propomos uma rápida passagem por alguns momentos pontuais da história ocidental para vermos algumas características e transformações sofridas pela “classe”⁷⁵ de intelectuais.

Nas sociedades primitivas, a figura do intelectual estava representada pelos eclesiásticos, que dirigiram (a sociedade) ideologicamente por quinze séculos e representavam organicamente a aristocracia fundiária. Ao lado deles nasceram também categorias diferenciadas como os administradores, filósofos, cientistas, favorecidas e engrandecidas pelos poderes das monarquias.

Na Grécia antiga, uma figura que se destacou por sua intelectualidade foi o filósofo Sócrates. Este, que através do ensino da consciência da existência social e da aspiração política, tornou-se um “perigo” à sociedade da época e morreu por seus ideais. Como Sócrates, Platão acreditava na finalidade prática da filosofia. Mas este intelectual não se limitava ao campo antropológico e moral como fazia o primeiro; para ele, a grande ciência resolveria o problema da vida. Aristóteles, tutor de Alexandre, O Grande, ensinou a este como usar a política e a ética no exercício do poder. Sua aproximação com o poder, no entanto, de privilégio tornou-se sua desgraça, e o reconhecimento que a ele havia sido dado deu lugar ao exílio após a morte de Alexandre.

Segundo Alain de Libera, citado por Adauto Novaes, o intelectual medieval seria definido como “o universitário, um espectador indiferente”⁷⁶. Costuma-se associar essa época como aquela em que ocorre a mercantilização do saber. Os intelectuais da época estavam ligados ao clero, distantes do povo, em sua constante busca da graça. Assim, à época observa-se a necessidade de pagamento para obtenção do conhecimento. O final da Idade Média presencia a separação entre a razão e a fé e a ligação dos intelectuais ao poder das cortes. Jaques Le Goff afirma, em seu livro *Os intelectuais na Idade Média*, que foi nessa época que o intelectual como tipo sociológico nasceu, o que foi propiciado pela divisão do trabalho, a formação das cidades e a evolução escolar (com a inclusão de estudantes leigos).

No Renascimento (séculos XIV a XVI) aparece a figura do intelectual-gênio, aquele artista que, mesmo dependendo financeiramente de mecenas, tem relativa liberdade criativa

⁷⁵ Colocamos aspas no termo “classe” por concordar com autores como Sartre e Bobbio que consideram que não haveria uma unidade suficiente entre os intelectuais que justificasse considerá-los uma classe.

⁷⁶ NOVAES, Adauto. **O intelectual, hoje.** Disponível em: <http://www.triplov.com/letras/adauto_novaes/silencio_dos_intelectuais.htm>. Acesso em: 12 abr. 2010.

(mesmo que tenha que utilizar-se de subterfúgios para tal). Esse foi o momento de liberar o pensamento da superstição, promovendo o rompimento com o pensamento medieval. A ruptura com a tradição foi, na verdade, para os intelectuais renascentistas, muito importante. Destacamos, nesse momento histórico, os chamados Humanistas, que viam o homem como agente das transformações. Os intelectuais iluministas tinham como base o racionalismo e objetivavam a construção de um mundo melhor e perfeito. Houve, por parte dos pensadores da época, grande preocupação com as questões políticas, sociais e religiosas. Entre eles, destacamos Voltaire (defensor da liberdade de expressão), Montesquieu (mais conhecido pela doutrina dos três poderes) e Rousseau (que via a vontade coletiva como mais importante que a individual). Dos três aqui citados, apenas o último aproximou seus pensamentos dos anseios populares.

Os intelectuais do século XIX contestaram a excessiva confiança iluminista na razão. Eles viam o instinto e a força de vontade como as forças motrizes do indivíduo. Além disso, foi nessa época que teorias sociais foram desenvolvidas, como é o caso do marxismo. Derrida aponta este século como a época de clara divisão entre o trabalho manual e o do intelectual (DERRIDA, 2004, p. 37), período que coincidiria com o reconhecimento do papel do intelectual na sociedade, segundo este autor.

Russel Jacoby, em seu *The Last Intellectuals: American Culture in the Age of Academy* (Os últimos intelectuais: cultura americana na era da academia), de 1987, realiza uma crítica ao impacto negativo das universidades sobre a independência do intelectual público (escritores e pensadores). Jacoby fala sobre a questão dos intelectuais nos EUA e divide o século XX em três períodos geracionais. Para ele, a geração dos 1900 representaria os intelectuais americanos clássicos. Esses viviam pelos livros, artigos e o jornalismo; poucos ensinavam nas universidades. Já a geração dos anos de 1920, em sua maioria, escrevia para revistas pequenas e ensinava nas universidades que, à época, eram consideradas marginais.

A geração de 1940, por sua vez, sentiu o peso da “academização”. Para esse autor, o *habitat* dos intelectuais tem sofrido muitas transformações nos últimos 50 anos. Assim, o termo “intelectual” acabou por se tornar sinônimo de “professor universitário” que praticamente escreve apenas para jornais e revistas especializados, formando o que o autor chamou de “sociedades insulares” (JACOBY, 1987, p. 7).

Edward Said revela que, por volta do ano de 1968, houve um movimento dos intelectuais para fora das editoras associado a uma migração para outros campos. Assim, os intelectuais passaram a atuar como jornalistas, apresentadores de programas de entrevistas,

consultores, gerentes, etc. Isso significou um aumento dos “consumidores” das ideias dos intelectuais (SAID, 2005, p. 66).

Em nossos dias, o intelectual boêmio e crítico teria, para Jacoby, completado sua transformação nos acadêmicos governados pelas realidades da burocratização e a segurança empregatícia. Afinal de contas, a vida intelectual está sujeita ao mercado e às forças políticas. Os intelectuais não acadêmicos são comparados, pelo autor, a uma espécie em perigo de extinção cujo *habitat* havia sido destruído pelo desenvolvimento industrial e pelo monopólio do trabalho intelectual efetuado pelas universidades a partir dos anos de 1960.

Sobre o fim do século XX fala a historiadora Helenice Rodrigues da Silva que

(...) o intelectual engajado desaparece da cena pública no início dos anos 80, em razão mesmo das mudanças de paradigmas intelectuais e das transformações conjunturais. O enfraquecimento das ideologias do progresso e a ascensão dos valores individualistas explicam, em grande parte, o final de um modelo de intelectual que buscava, através de seus atos públicos, aliar moral e política.⁷⁷

Nessa época de desencantamentos para com as ideologias, como observa Silva, o intelectual acaba por afastar-se da política e a voltar-se para a transmissão do conhecimento. Embora Silva fale da realidade francesa, vemos uma consonância com as considerações de Jacoby sobre o cenário estadunidense, o qual podemos estender à realidade brasileira.

Sobre o intelectual no novo milênio, apresentamos o pensamento de Heloisa B. Hollanda:

O intelectual não está afinal necessariamente desempregado nesse século XXI. O que ele deve fazer para garantir sua sobrevivência com algum sentido e positividade é, antes de mais nada, uma bela e urgente autocrítica. E, em seguida, testar novas formas de participação e engajamento.⁷⁸

A autora vê o intelectual de nosso tempo como um intermediário, um intérprete das demandas e tradutor de culturas cujo papel deve ser renovado. A busca de novas formas assinalada por Hollanda parece ser uma saída para os dilemas do intelectual contemporâneo (como veremos mais adiante no pensamento de Kristeva e Jennings & Kemp-Welch). Jean-Paul Sartre (1905 – 1980) também identifica o intelectual como um ser que vivencia um dilema. Para ele, o intelectual é, contemporaneamente, recrutado nas classes médias e

⁷⁷ SILVA, Helenice Rodrigues da. O intelectual, entre mitos e realidades. In: **Revista Espaço Acadêmico**. N. 29, Outubro de 2003. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/029/29csilva.htm>>. Acesso em: 12 fev. 2010.

⁷⁸ HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Literatura Marginal**. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=638>>. Acesso em: 12 mar. 2010.

formado pela burguesia para ser um técnico, ou seja, um gerente, ou mesmo um intermediário das relações cuja meta seria o útil. Por isso, esse ser vive um enorme dilema: o de não pertencer, ou nem se identificar com nenhuma das duas classes que intermedia. A resolução desse conflito resultaria na transformação do “técnico” em “intelectual”.

Produto de sociedades despedaçadas, o intelectual é sua testemunha porque interiorizou seu despedaçamento. É, portanto, um produto histórico. Nesse sentido, nenhuma sociedade pode se queixar de seus intelectuais sem acusar a si mesma, pois ela só tem os que faz. (SARTRE, 1993, p 31).

A fala de Sartre mostra que este pensador entende o intelectual como produto de seu tempo, o que parece ser justo – pelo menos até certo ponto –, considerando o breve histórico mostrado neste capítulo. Este autor atenta, também, para outra característica importante dos intelectuais: encontram-se em um “entre-lugar”; o que, como veremos adiante, é uma postura a qual corrobora o pensamento de Edward Said.

Como vimos nesse rápido – e certamente incompleto devido ao escopo desta dissertação – histórico, a figura do intelectual passou por diversas transformações ao longo da história da humanidade. Certamente, permanecem, ainda, muitos questionamentos. Como entendem o intelectual autores como Said, Sartre e Benda? Quais as diferenças entre as definições de intelectual mais conhecidas? Haveria mais de um tipo de intelectual? Postas essas perguntas, passemos a ver o que alguns dos grandes pensadores ocidentais que trabalharam com a questão do intelectual têm a dizer. Vejamos em seguida, também, uma tentativa (pseudo-taxonômica) de apresentação de uma tipologia dos intelectuais segundo a visão de pensadores como Morin, Gramsci, Said, Sartre, Derrida, entre outros.

4.2 QUEM É O INTELECTUAL?

O sociólogo e filósofo francês Edgar Morin (1921 -), no início do sétimo capítulo de sua autobiografia, intitulada *Meus Demônios*, lança as perguntas: “O que é um intelectual?”, “Quando nos tornamos intelectuais?”. O mesmo responde que somos intelectuais quando tratamos dos problemas humanos, morais, filosóficos e políticos. Para esse autor “o termo intelectual tem uma significação missionária, divulgadora, militante” (MORIN, 2002, p.205). No entanto, haveria apenas um tipo de intelectual? O que significa ser intelectual?

No primeiro item deste capítulo mostramos a figura do intelectual pontuada em alguns momentos da história. Como ficou evidenciado nessa rápida passagem, em cada momento e sociedade, surgiam um ou mais tipos de intelectual. Vejamos a seguir o que alguns pensadores (selecionados pela importância e repercussão de suas considerações) têm a dizer sobre os tipos de intelectuais. Naturalmente, não pretendemos promover uma taxonomia completa do intelectual, o que fugiria ao nosso escopo, mas apresentar alguns tipos mais conhecidos para que no item final deste trabalho possamos compará-los e contrastá-los com o “intelectual analfabeto” de Tom Zé. Iniciemos com um autor que é referência quando se fala na questão do intelectual: Antonio Gramsci.

Segundo Gramsci (1891 – 1937), em *The Formation of Intellectuals* (A formação dos intelectuais, de 2001), hoje, qualquer pessoa que trabalhe em um campo ligado à produção ou à distribuição do conhecimento seria um intelectual. Bellamy participa da visão de Gramsci, segundo o qual todos os homens são intelectuais, visto que qualquer atividade prática pressupõe esquemas conceituais por meio dos quais as pessoas se orientam no mundo (BELLAMY, 1997⁷⁹, p. 35). Jacques Derrida concorda com tal posicionamento, especialmente em relação aos dias de hoje, pois considera que a “alta tecnologia” ou a “tele-tecnologia”, que governariam todo trabalho, fariam de cada trabalhador um “intelectual” (DERRIDA, 2004, p.212), pois agora, com o advento das tecnologias de comunicação que permitem acesso de qualquer pessoa que deseje usá-las para se fazer ouvir (como *blogs*, por exemplo), todos têm como fazer que sejam ouvidas as suas vozes, tornando-as públicas.

Ainda segundo Gramsci, o processo de formação dos diferentes tipos – ou categorias – de intelectuais teve formas distintas. Para ele, há duas maneiras de surgirem intelectuais. A primeira forma sobre a qual Gramsci comenta – a dos intelectuais orgânicos – reflete o fato de que todo grupo ou classe social andentrando o mundo da produção econômica cria consigo – organicamente⁸⁰ – estratos de intelectuais que lhe conferem homogeneidade e consciência de sua função nos campos social e político (GRAMSCI, 2001, p. 1138).

⁷⁹BELLAMY, Richard. The intellectual as social critic: Antonio Gramsci and Michael Walzer. In: JENNINGS, Jeremy; KEMP-WELCH, Anthony. **Intellectuals in Politics: From the Dreyfus affair to Salman Rushdie**. New York: Routledge, 1997.

⁸⁰ O termo “orgânico” de Gramsci provavelmente deriva da expressão “solidariedade orgânica” cunhada pelo sociólogo francês Émile Durkheim (1858 – 1917) no livro *Da Divisão Social do Trabalho* (1893). A solidariedade seria uma consequência da divisão do trabalho, culminando na complementação de partes diversificadas da sociedade. Os interesses complementares criariam um laço social novo com moral própria, gerando a solidariedade orgânica. Nessa sociedade, o indivíduo é socializado porque, embora tenha sua individualidade profissional, depende dos demais e, conseqüentemente, da sociedade resultante dessa união.

Cada grupo social, nascendo no terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria para si, ao mesmo tempo e de um modo orgânico, uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e no político: o empresário capitalista cria consigo o técnico da indústria, o cientista da economia política, o organizador de uma nova cultura, de um novo direito, etc., etc. (GRAMSCI, s/d, p. 7).

Assim, Gramsci identifica esses intelectuais como um grupo dotado de uma função na sociedade: a de conferir legitimidade e homogeneidade a uma determinada classe social, devendo organizar interesses, conquistar mais poder e obter mais controle para o grupo a quem pertencem. Segundo esse pensador, o intelectual orgânico é “o que age, que atua, participa, ensina, organiza e conduz, enfim, se imiscui e ajuda na construção de uma nova cultura, de uma nova visão do mundo, de uma nova hegemonia” (RODRIGUES, 2005, p.37). Richard Bellamy afirma que estes descobririam a verdade por meio do exame dos pensamentos das pessoas comuns (BELLAMY, 1997, p. 34). Edward Said complementa o pensamento de Gramsci no que tange a este tipo de intelectuais. Segundo ele, esses intelectuais têm sua ascensão (e também sua queda) atrelada à da instituição a que se ligam (SAID, 2005, p. 67), o que faz sentido, considerando a maneira como surgem e sua conexão com uma determinada classe social.

Nos dias de hoje, poderíamos pensar o intelectual orgânico de Gramsci como alguém sempre em movimento e que procura mudar mentalidades, obter a adesão de clientes potenciais, ou a aprovação, com a intenção de nortear o consumidor ou o eleitorado, por exemplo⁸¹. Segundo a visão gramsciana, todos os que hoje trabalham em áreas relacionadas à produção ou à divulgação de conhecimento poderiam ser tidos como intelectuais.

A segunda forma descrita por Gramsci, a dos “intelectuais tradicionais”, se refere a toda classe que emerge de uma estrutura econômica pré-existente, que encontra categorias de intelectuais já existentes; o que indica uma continuidade histórica, visto que tais intelectuais se limitam a fazer sempre a mesma coisa. Os eclesiásticos seriam bons exemplos deste tipo de intelectual, mas podemos também incluir cientistas, padres, advogados, professores, etc., neste tipo de intelectual. Eles seriam responsáveis por exercer um monopólio, inserindo a ideologia religiosa por meio da filosofia, da educação, da moral, etc. Além disso, esses intelectuais pretendem constituir-se como grupos sociais e profissionais autônomos em relação à classe dominante. Eles “sentem com ‘espírito de grupo’ sua ininterrupta

⁸¹ Benda (1969) também afirmou sobre a importância para os governos de ter como seus servidores aqueles intelectuais que podiam ser convocados para consolidar a política governamental.

continuidade histórica” (GRAMSCI, s/d, p. 6), bem como o prestígio público de sua ocupação.

Em uma breve análise, percebemos que os primeiros, os intelectuais orgânicos de Gramsci, estão ativamente envolvidos na sociedade, lutando para mudar o pensamento e expandir os mercados. Os intelectuais tradicionais, contudo, seriam apenas repetidores. Percebemos que, para Gramsci, os intelectuais seriam uma espécie de massa social dotada de funções organizativas no campo da cultura, assim como no campo político. Como vemos em Gramsci, e em Sartre, ao longo do tempo, observa-se que há intelectuais que aparecem como colaboradores do poder e auxiliares na manutenção do *status quo* enquanto que, por outro lado, sempre existiram aqueles que contestam a ordem e o poder vigente (inconformistas, instabilizadores).

Jean-Paul Sartre, embora por um caminho diferente do de Gramsci, também sublinha o caráter necessariamente militante da atividade intelectual. Para ele, o intelectual é o homem que toma consciência da oposição, nele e na sociedade, entre a pesquisa da verdade prática (com todas as normas que ela implica) e a ideologia dominante (com seu sistema de valores tradicionais). A tomada de consciência do intelectual deve, para Sartre, se fazer real no próprio nível das suas atividades profissionais e de sua função que, para este autor, nada mais é que o desvelamento das contradições fundamentais da sociedade (SARTRE, 1994, p. 30-31). Sartre considera o intelectual como um ser vivendo uma contradição. Sua contradição se deve ao fato de ele ser, geralmente, oriundo de um meio que não é o mais desfavorecido. Assim, o intelectual trairá sua classe de origem. Por outro lado, as camadas mais populares não se reconhecem nele. Assim, o intelectual enfrenta suspeita dos dois lados. As classes dominantes o criticam por temerem o efeito de sua crítica, e as classes populares se mostram descrentes de suas palavras. Segundo Sartre, ao mesmo tempo “O ofício de intelectual é viver sua contradição *por todos* e vencê-la *por todos* através do radicalismo (ou seja, pela aplicação das técnicas de verdade às ilusões e às mentiras)” (SARTRE, 1994, p.53, itálicos do autor).

Considerando que o modelo de intelectual de Sartre é um ser em contradição, pertencente a uma classe a quem deve criticar (pois seu *background* foi nela formado) e considerado, por isso, suspeito pelas classes trabalhadoras, vemos o mesmo como um excluído, um exilado. Quando o intelectual toma consciência dessa sua contradição é que sua função vem à tona: “ajudar na constituição da tomada de consciência proletária” (SARTRE, 1994, p. 47). Para que isso ocorra, ele deve ter uma autocrítica constante e fazer uma associação concreta e sem reservas com as ações das classes desfavorecidas; deve vencer sua

contradição pela “aplicação das técnicas de verdade às ilusões e às mentiras” (SARTRE, 1993, p. 53).

Outro autor que aponta para a questão do desenraizamento do intelectual é Norberto Bobbio. Para ele, a diferença entre os intelectuais estaria no grau de ostentação do isolamento dos intelectuais (BOBBIO, 1997, p. 35). Mas é Edward Said (1935 – 2003) quem melhor desenvolve a questão de o intelectual ser um exilado, um marginal. Em seu *Representações do Intelectual*, resultado das Conferências Reith de 1993 proferidas para a BBC de Londres e de extensa pesquisa bibliográfica, Said discorre sobre os dilemas vividos pelo intelectual. O autor estabelece, como uma das funções do intelectual, a eliminação de estereótipos e de categorias redutoras que limitem o pensamento humano e a comunicação. Para ele, isso demanda coragem. Said busca nesse livro as fontes da autoridade e legitimidade intelectual com uma mistura de liberalismo moderno e pós-moderno com algo mais local. Ele fala do intelectual – provavelmente partindo de sua experiência de vida – como sendo um exilado, um marginal, um “outsider”. É interessante notar, também, que o intelectual, por sua autoridade, é, frequentemente, aquele a quem o povo busca em tempos de repressão e dificuldades, para que fale por ele. Com o livro, Said contribui para a reflexão sobre o lugar e o significado do pensamento e da ação dos intelectuais nos contextos sociais e políticos nos quais se insere.

Mais precisamente sobre a questão de o intelectual ser um exilado, Said disse que “O exílio significa que vamos estar sempre à margem, e o que fazemos enquanto intelectuais tem que ser inventado, porque não podemos seguir um caminho prescrito.” (SAID, 2005, p. 69). Na verdade, ele percebe vantagens nessa posição, porque o exilado vê “as coisas não apenas como elas são, mas se tornaram o que são” (*Ibidem*, p.60). Said identifica uma perspectiva dupla do intelectual que nunca vê as coisas em isolamento. A afirmação de Said se liga ao conceito de “mirada estrábica” postulado por Ricardo Piglia (1990), segundo o qual o intelectual periférico está sempre deslocado, de certa forma um exilado nos dois lugares (centro e periferia), pois é forçado a conhecer a margem e o centro, podendo transitar por ambos os *loci*.

Said ainda propõe uma divisão dos intelectuais em “conformados” e “inconformados”:

Mesmo os intelectuais que são membros vitalícios de uma sociedade podem, por assim dizer, ser divididos em conformados e inconformados. De um lado, há os que pertencem plenamente à sociedade tal como ela é, que crescem nela sem um sentimento esmagador de discordância ou incongruência e que podem ser chamados de consoantes: os que sempre dizem “sim”; e, de outro, os dissonantes, indivíduos em conflito com sua sociedade e, em consequência, inconformados e

exilados no que se refere aos privilégios, ao poder e às honrarias. (SAID, 1996, p. 60)

Said fala dos intelectuais que sempre dizem “sim”, aqueles que se comprometem com os valores de sua própria cultura e florescem como “consonantes”, sem dissonância. Mas sua simpatia vai para aqueles intelectuais que chama de “dissonantes”, críticos das ortodoxias de suas culturas (SAID, 1996, p. 60). Martin Hollis (HOLLIS, 1997⁸², p. 292, tradução nossa) considera que, na verdade, o intelectual predileto de Said seria uma mistura de “*insider*” e “*outsider*”. Este estaria em um “entre-lugar” entre a solidão e o alinhamento.

Enquanto Said vê Adorno⁸³ como exemplo de intelectual exilado, Chomsky se lhe afigura como intelectual combativo e “amador”. Este conceito de amadorismo apresentado por Said também é visto em Derrida, que considera que os intelectuais devem falar “como leigos” (DERRIDA, 2004, p. 211). Said vê o dever do intelectual como sendo a busca de uma relativa independência face às pressões sofridas, advindas de sua contradição. Daí, ele caracteriza o intelectual como um exilado e marginal, um amador e criador de uma linguagem que busca “falar a verdade ao poder” (SAID, 2005, p.15), pois o intelectual deve representar um conjunto diferente de prerrogativas. O amadorismo, para Said, seria uma atividade alimentada mais pelo cuidado e pela afeição do que o lucro ou a especialização egoísta e estreita (*Ibidem*, p. 86). Para ele, o espírito do intelectual

como um amador pode transformar a rotina meramente profissional da maioria das pessoas em algo muito mais intenso e radical; em vez de se fazer o que supostamente tem que ser feito, pode-se perguntar por que se faz isso, quem se beneficia disso, e como é possível tornar a relacionar essa atitude com um projeto pessoal e pensamentos originais. (SAID, 2005, p. 86-87).

Assim, Said vê no amadorismo o desejo do intelectual de ser movido não por lucros ou recompensas, mas por amor e pelo interesse por horizontes mais amplos, pela busca de relações para além de linhas e barreiras e pela preocupação com ideias e valores apesar das restrições de uma profissão.

O afastamento do intelectual é comumente associado à questão de sua autoridade. Segundo Jennings e Kemp-Welch, as raízes da autoridade, ou legitimação, do intelectual, são profundas na tradição filosófica ocidental cujo sustento maior remonta ao Iluminismo. Essa

⁸² HOLLIS, Martin. What truth? For whom and where? In: JENNINGS, Jeremy; KEMP-WELCH, Anthony. **Intellectuals in Politics**: From the Dreyfus affair to Salman Rushdie. New York: Routledge, 1997.

⁸³ Said considera Adorno o intelectual perfeito por odiar todos os sistemas, seja de qual lado estivessem, pois, para ele, o que há de mais falso estaria nas formações em grupos, e o maior bem estaria na subjetividade, na consciência individual, naquilo que não pode ser dominado (SAID, 2005, p.62).

autoridade possibilitou ao intelectual reclamar uma espécie de *insight* das relações humanas a partir de uma posição vantajosa de alguém que está afastado da mesma e, portanto, pode interpretá-la e criticá-la.

Ao observar as ideias de Said a respeito do intelectual, percebemos certo “retrabalho” da definição clássica de Julien Benda (1969), ou seja, o intelectual é visto por ele como uma espécie de guardião independente do julgamento, cuja lealdade é para com a verdade apenas. Essa responsabilidade para com a verdade, segundo Jennings e Kemp-Welch (1997, p.10), pode apenas ser exercitada se o intelectual se colocar à parte da sociedade na qual ele opera, o que corrobora a questão do intelectual como “separado” que vemos em Said. A distância encerra um relacionamento de contraponto à sociedade pela posição privilegiada do “exilado”. Essas posturas se contrapõem à do intelectual orgânico de Gramsci, o qual deveria abandonar uma posição de independência (JENNINGS; KEMP-WELCH, 1997, p. 12).

Foucault (1926 – 1984), ao falar sobre o intelectual moderno ideal, lembra um fator comumente citado pelos pensadores que se dispuseram a discorrer sobre o intelectual: a busca dos valores universais. Segundo ele, este tipo de intelectual:

não é mais o portador de valores universais, ele é agora alguém que ocupa posição específica, eu diria também estratégica, na sociedade; um combatente pela verdade ou em torno da verdade; estabelecendo regras (método) para distinguir com maior precisão possível o verdadeiro do falso dentro de uma perspectiva de verdade/poder.⁸⁴

Para Foucault, o indivíduo conhecido como intelectual universal teve seu lugar tomado pelo especialista, ou seja, alguém que domina um assunto, mas que é capaz de usar seu conhecimento em qualquer área. Sartre concorda com Foucault quanto à busca do universal. Segundo ele, o intelectual deve desenvolver “uma ação prática de desvelamento ao combater as ideologias e ao desnudar a violência que elas mascaram ou justificam; trabalha para que uma universalidade social seja um dia possível, em que todos os homens serão *verdadeiramente* livres, iguais e irmãos, certo de que nesse dia, mas não antes, o intelectual desaparecerá (...)” (SARTRE, 1993, p. 40).

Quando perguntado sobre sua definição de intelectual e como a função deste se alterou com o tempo, Jaques Derrida, no livro *Papel Máquina* (2004), considera que é muito

⁸⁴ BRASIL, Mauricio Salles. O Intelectual moderno: Uma visão Foucaultiana. In: **Revista Eletrônica Direito UNIFACS** – Debate Virtual. N.39, Agosto de 2003. Disponível em: <http://www.facs.br/revistajuridica/edicao_agosto2003/convidados/conv01.doc>. Acesso em: 12 dez. 2009.

difícil definir o que hoje seria um intelectual. Derrida revela que nunca a tarefa de definir o intelectual se tornou tão impossível como agora (DERRIDA, 2004, p. 210). Tipos específicos de conhecimentos e certas habilidades têm legitimado pessoas como intelectuais por sua ligação com a arte ou poder retórico, uma cultura humanista. Ele identifica, na França, escritores de prosa, engajados, que falam em nome de responsabilidades universais, como Voltaire, Zola e Sartre como intelectuais dessa sorte.

Julien Benda vê os intelectuais como um pequeno grupo de “reis-filósofos” superdotados e com grande sentido moral, que constituiriam a consciência da humanidade. Estes teriam de ser indivíduos completos, dotados de personalidade poderosa e em um estado de quase permanente oposição ao *status quo*. O autor, apesar de atacar alguns intelectuais em seu livro, considera que haveria intelectuais verdadeiros. Esses, os clérigos, seriam criaturas raras, visto que defendem padrões eternos de verdade e justiça. O filósofo Sócrates e Jesus são mencionados com frequência. Outros exemplos mais recentes citados pelo autor são Espinosa, Voltaire e Ernest Renan. Os intelectuais verdadeiros, segundo Benda, seriam aqueles que tratam de assuntos que não seriam deste mundo: “Meu reino não é deste mundo”⁸⁵ (BENDA, 1969, p.191, tradução nossa). Mas, na época em que Benda escreveu esse livro, ele acreditava que o apito final havia sido dado. O leigo havia vencido e o intelectual teria sido assimilado. E isso levaria a uma guerra nunca antes vista entre nações ou classes. É bom lembrar que à época a Itália – símbolo de nação para Benda – era fascista e crescia; e a revolução russa – símbolo de classe – tinha ocorrido há apenas 10 anos.

Para Benda, os intelectuais de verdade correm o risco de serem “queimados”, ostracizados ou condenados. Segundo o pensador, os intelectuais que se engajam na política geralmente atraem muito mais crítica do que aqueles que se afastam da mesma. Eles são acusados de trair seu papel como guardiães independentes da verdade por colocarem seus talentos a serviço dos que estão no poder. A visão de Benda do que seria verdadeiramente um intelectual, como percebemos, é mais afastada da realidade do que a definição de intelectual de Gramsci – a de alguém que possui uma função na sociedade.

Partindo da tese da autonomia relativa da cultura com respeito à política, Norberto Bobbio fala de dois tipos de intelectuais, os criativos e os repetitivos, ou seja, ideólogos e “expertos”:

A distinção mais corrente e também a mais óbvia é a que se remete ao critério das “duas culturas”: de um lado os humanistas, os literatos, os historiadores, de outro,

⁸⁵ My kingdom is not of this world.

os cientistas. Também aparece frequentemente a distinção entre intelectuais criativos ou inovadores e intelectuais receptivos ou repetitivos. Uma das classificações mais comumente mencionadas, mas também ela dilatada demais para ser útil, é a proposta por R. Aron em *L'opium des intellectuels*, de 1953 (para quem não sabe, este ópio é o comunismo): escribas, expertos e literatos. No contexto em que se movem as presentes páginas, creio que a distinção mais oportuna seja a entre “ideólogos” e “expertos”, que corresponde aproximadamente, embora seja menos drástica, à distinção entre intelectuais-filósofos e intelectuais-técnicos, introduzida e amplamente ilustrada por G. P. Prandstraller em *L'intellettuale tecnico e altri saggi. (O intelectual-técnico e outros sábios)* (1972). (BOBBIO, 1997, p.118).

Bobbio forja essa tipologia por crer que as acepções tradicionais de intelectual não seriam operativas em sua análise das relações entre cultura e política. Assim, ele entende por ideólogos aqueles que fornecem princípios-guia, e por “expertos” aqueles que fornecem conhecimentos-meio. Podemos notar uma certa semelhança da tipologia de Bobbio com a de Gramsci, na qual o ideólogo se assemelharia ao intelectual tradicional e o “experto” ao “orgânico”. No entanto, o próprio Bobbio adverte que sua distinção não corresponde à de Gramsci, pois seu critério seria “a diversa tarefa que desempenham como criadores ou transmissores de idéias ou conhecimentos politicamente relevantes, é a diversa função que eles são chamados a desempenhar no contexto político” (BOBBIO, 1997, p. 72). Como percebemos, na perspectiva de Norberto Bobbio, o que define um intelectual não é tanto o tipo de trabalho que executa – se manual ou mental –, mas a função que exerce na sociedade.

Umberto Eco (1932 -), em artigo para a *Revista Época*, definiu os intelectuais como “quem exerce uma atividade criativa nas ciências ou nas artes, o que inclui, por exemplo, um agricultor que tem uma ideia nova sobre a rotação dos cultivos” (ECO, 2003, p.22). Eco ressaltou três modelos destes. O primeiro seria a personagem Ulisses que, na *Iliada*, assume a função do intelectual orgânico de Gramsci que, mais tarde, entraria em crise. O segundo modelo de Eco é baseado em Platão, que nomeia os intelectuais como aqueles que possuem ideias próprias. O último modelo de intelectual é o de Aristóteles, professor e conselheiro de Alexandre, O Grande. Para Eco, o verdadeiro intelectual deve expressar ideias inovadoras por escrito, é como um pedreiro que dedica seu tempo livre a ajudar na reforma da sede do partido. O papel de crítico exercido pelos intelectuais também é ressaltado por Eco através da figura de Sócrates. Ele vê o intelectual como alguém que existe para “incomodar”.

Outro tipo de intelectual seria o que Sartre descreveu em seu *O que é literatura?* (1947): o intelectual profeta, ou aquele cuja função estaria pautada em “decifrar o presente e em buscar um sentido à história” (SILVA, 2002, p.138). O intelectual profeta (ou escritor) seria um ser sintonizado com seu tempo e cujas palavras, ou silêncio, gerariam repercussões.

Na verdade, Sartre defende, no livro mencionado, a literatura engajada, ou “utilitária” – até mesmo a literatura de ficção. Sartre chega mesmo a definir o engajamento do escritor-intelectual em três pontos: “sobre o que se escreve?”, “pra quem se escreve?” e “a quem se dirige e a quem se escreve?”. Às duas primeiras perguntas, ele responde que se escreve sobre hoje e para hoje (afinal, o escritor não deve se evadir do presente). A terceira resposta seria a de que ele escreve para um grande número de pessoas.

Uma visão também comumente associada à figura do intelectual é a questão de sua formação. Para o cientista social Renato Cancian, o intelectual

é aquele indivíduo que adquiriu formação profissional (geralmente associada à formação de nível superior) e realiza um trabalho não manual, mas também é dotado de um elevado senso crítico adquirido mediante o contato com o conhecimento, participação em reuniões, debates e discussão política que o predispõe a assumir um posicionamento crítico diante da realidade social.⁸⁶ .

Como vemos, o autor baseia suas considerações na separação entre trabalho manual e intelectual, visão esta que remonta ao fim do século XIX e ao início do século XX. Percebemos nesta fala a questão da formação do intelectual. Segundo Cancian, o intelectual adquiriria uma postura crítica a partir do estudo formal, provavelmente uma formação universitária. Esta parece ser uma visão mais geralmente aceita, pois o estudo formal é visto como forma legitimadora do poder do intelectual em seu campo de atuação.

O que se observa a partir das definições e tipos de intelectuais aqui expostos, além de muitas outras encontradas em pesquisas nos diversos livros consultados e em *websites* (que decidimos não citar para não estender demasiadamente nossas considerações) é que, em vários momentos da história e, especialmente hoje, é muito difícil encontrar uma definição acordada para a figura do intelectual. No entanto, de um modo geral, este costuma ser visto como o indivíduo cuja atividade, por essência, não persegue fins práticos, sendo alguém que possui um espírito crítico e um papel público na sociedade. É justamente sobre esse(s) papel(eis) que falaremos em seguida.

⁸⁶ CANCIAN, Renato. **O papel social dos pensadores.** Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/sociologia/ult4264u36.jhtm>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

4.3 O LUGAR DO INTELECTUAL

Gramsci diz que todos os homens são intelectuais, mas nem todos exercem essa função (GRAMSCI, 2001, p.1140). Mas, qual função – ou quais – seria(m) esta(s)? Deveria o intelectual assumir um posicionamento político diante do mundo? Ou ele deve ficar alheio a esse mundo? Qual seria sua responsabilidade, ou função, diante da sociedade? Em suma, qual o lugar do intelectual? Tendo esses questionamentos em mente, faremos uma breve passagem pelas falas de alguns pensadores sobre essas questões.

A partir de uma perspectiva histórica, Norberto Bobbio (1997, p.34) relata as seguintes posturas que são comumente associadas à função dos intelectuais: a primeira seria a postura de Benda (1927); a segunda, a de Karl Mannheim (1929); a terceira, a de J. Ortega Y Gasset (1930); e a última, a de Benedetto Croce (1925):

1. Eles não deveriam se envolver com a política, devendo se restringir à tarefa espiritual, ou seja, os intelectuais são, assim, vistos como guardiões dos princípios e valores universais, embora afastados do mundo.
2. Os intelectuais deveriam elaborar (teoricamente) a síntese das várias ideologias que possibilitam novas orientações políticas. Assim, teriam uma posição de neutralidade ou mesmo de altivez, como se estivessem acima dos outros mortais.
3. Eles deveriam educar as massas, ou seja, ser parte de uma elite que deteria o poder.
4. Os intelectuais teriam uma função política, a política da cultura adaptada aos tempos de crise. Neste ponto de vista, o intelectual poderia aliar-se a determinadas organizações e isolar-se de outras partes da sociedade.

Sartre (1993, p. 49) identifica 6 funções para o intelectual:

1. Lutar contra o perpétuo renascimento da ideologia nas classes populares, ou seja, quando estas tomam emprestado ideologias burguesas.
2. Utilizar esse saber adquirido nas classes dominantes para elevar a classe popular, lançando as bases de uma cultura universal.
3. Ajudar na formação de técnicos do saber prático nas classes desfavorecidas.
4. Recuperar a universalidade do saber, a liberdade de pensamento.
5. Radicalizar a ação em curso, trabalhando para objetivos de longo prazo.
6. Colocar-se contra todo poder.

Nota-se, portanto, em Sartre, uma preocupação com a educação das classes populares com vistas a uma mudança na configuração da sociedade. A liberdade de pensamento é também lembrada pelo autor, assim como o posicionamento contestador do poder, devendo o intelectual buscar esclarecer uma relação prática entre os meios e o fim.

Gramsci (1999, p.110) considera que caberiam aos intelectuais orgânicos as seguintes tarefas para a concretização de uma nova hegemonia:

1. Não se cansar jamais de repetir os mesmos argumentos e variar literariamente a sua forma; a repetição é o meio mais didático e eficaz para agir sobre a mentalidade popular;

2. Trabalhar incessantemente para elevar intelectualmente as camadas populares, cada vez mais vastas, para dar personalidade ao amorfo e ao elemento de massa, o que significa trabalhar na criação de elites de intelectuais de um novo tipo que surjam diretamente da massa e que permaneçam em contato com ela para tornarem-se os seus sustentáculos. Esta segunda necessidade, quando satisfeita, é o que realmente modifica o panorama ideológico de uma época.

Gramsci vê uma função didática no intelectual. Para ele, o intelectual deve se ocupar da educação das camadas mais desfavorecidas de modo que possa promover uma transformação no *status quo* da sociedade. Edward Said também fala do papel do intelectual como um inconformado, perturbador do *status quo*. A tarefa deste seria quebrar os estereótipos e categorias redutoras que limitam o pensamento e comunicações humanos (SAID, 2005, p.11). Os intelectuais devem, para este autor, ser questionadores da sociedade; não devem ceder a pressões de grupos específicos. Assim, para Said, o intelectual é um ser marginal, um exilado e o “autor de uma linguagem que tenta falar a verdade ao poder” (SAID, 2005, p. 15). Mas, o questionar de Said não é um “contestar por contestar”. Significa trazer à tona, ou à memória, o que pode acabar por passar despercebido.

Semelhante ao pensamento de Said é a fala de Jennings e Kemp-Welch. Para esses autores o intelectual, também um dissociado, deve se valer de sua autonomia relativa na busca da verdade (o que remete à questão da autonomia do intelectual postulada por Mannheim (JENNINGS; KEMP-WELCH, 1997, p.10). Bobbio apresenta visão semelhante:

A conduta do intelectual deveria ser caracterizada por uma forte vontade de participar das lutas políticas e sociais do seu tempo que não o deixe alienar-se tanto a ponto de não sentir mais aquilo que Hegel chamava de “o elevado rumor da história do mundo”, mas, ao mesmo tempo, por aquela distância crítica que o impeça de se identificar completamente com uma parte até ficar ligado por inteiro a uma palavra de ordem. (BOBBIO, 1997, p.79).

É interessante notar a preocupação de Bobbio com o distanciamento crítico do intelectual. O autor vê a superação deste dilema na aceitação da autonomia relativa da cultura em relação à política. Assim, evitam-se os extremos: a postura do engajamento a qualquer custo e a atitude do isolamento em torres de marfim. Na verdade, para Bobbio, a primeira tarefa dos intelectuais deveria ser a de impedir que o monopólio da força se torne também o da verdade.

Foucault, por sua vez, também acredita no caráter transformador do intelectual, como revela a famosa frase do filósofo francês: “Mudar algo no espírito das pessoas, esse é o papel do intelectual”.⁸⁷ E, no que tange o termo “verdade”, Martin Hollis adverte para a questão de a verdade ser algo relativo e local (HOLLIS, 1997, p. 289) Said, em *Representações do Intelectual*, afirma que não há sistema ou metodologia ampla o suficiente que diga que “verdades” buscar (SAID, 2005, p. 92). Afinal, cada um em uma visão específica advinda de sua experiência.

Sartre é forte defensor do engajamento do intelectual, que não deve ser neutro perante a realidade histórica e social. Para ele, o intelectual-escritor engajado “sabe que a palavra é ação: sabe que desvendar é mudar e que não se pode desvendar senão tencionando mudar” (SARTRE, 1993, p. 20). Para este autor, o verdadeiro lugar do intelectual seria encontrado à medida em que este reconhecesse a própria contradição, realizando uma permanente autocrítica.

A capacidade de distinção entre o verdadeiro e o falso também aparece como função do intelectual:

A verdade é a verdade para todos. Apesar de haver possibilidade de perspectivas pessoais e diversidade, podemos apenas propor uma resposta iluminada. Assim, a tarefa do intelectual é, ainda, expor as falsas reivindicações e promover as verdadeiras. Diferenciar a verdade do falso ainda é uma tarefa difícil para aqueles que confiam na luz da razão; mas é uma tarefa impossível para aqueles que não. Assim, a solidão dos intelectuais advém de se fazer perguntas incômodas na busca da verdade. Seu consolo, contudo, é uma fé e uma confiança mútua que as perguntas incômodas tenham respostas verdadeiras. (JENNINGS; KEMP-WELCH, 1997, p. 299, tradução nossa).⁸⁸

⁸⁷ BRASIL, Mauricio Salles. O Intelectual moderno: Uma visão Foucaultiana. In: **Revista Eletrônica Direito UNIFACS** – Debate Virtual. N.39, Agosto de 2003. Disponível em: <http://www.facs.br/revistajuridica/edicao_agosto2003/convidados/conv01.doc>. Acesso em: 12 dez. 2009.

⁸⁸ Truth is truth for everyone. Although allowing for human perspectives and diversity, we can only make an Enlightenment reply. Hence the task of the intellectuals is still to expose false claims to knowledge and advance true ones. Telling true from false remains a hard task for those who trust in the light of reason; but it is an impossible one for those who do not. Hence the loneliness of the intellectuals comes from asking one question too many for comfort in the search for truth. Their consolation, however, is a faith and mutual trust that unwelcome questions have true answers.

Nota-se nessa fala, como também na de outros pensadores, uma conexão entre o intelectual e a busca dos valores universais, como a verdade. No entanto, devemos nos lembrar de que a verdade é um construto das forças políticas e econômicas que comandam a maior parte do poder dentro da rede social. Não há verdade essencialmente universal. Trata-se de uma busca improficua. Para tanto, o intelectual deve resolver essa questão por meio da especialização, para que possa se conectar com um dos aparatos geradores de verdade.

Percebe-se, nas posturas apresentadas, uma preponderância da visão do intelectual como crítico da sociedade cuja autoridade para tal estaria em seu posicionamento afastado desta mesma sociedade. Além disso, o caráter transformador é levantado por muitos autores. Apesar de algumas diferenças em pontos de vista, nota-se uma certa consonância entre os autores apresentados aqui quanto ao envolvimento do intelectual com as mazelas dos despossuídos. Por considerarem os intelectuais como seres de seu tempo, os autores afirmam que estes não devem se abster da sua tarefa política. Seja exercendo um ou outro papel, contudo, os intelectuais, como seres contraditórios, não gozam de ampla aprovação, havendo muitas críticas feitas a eles. Trataremos dessa questão a seguir.

4.4 CRÍTICO E CRÍTICA

A figura do intelectual é normalmente associada à sua função crítica, como vimos no item anterior. Said registra, na língua inglesa, por exemplo, até meados do século XX, usos desfavoráveis de termos como “intelectual”, “intelectualismo” e “inteligentsia” (SAID, 2003, p. 10). Uma revisão da literatura sobre o tema revela, claramente, que o intelectual tem, ao longo do tempo, recebido diversas críticas. Vejamos algumas das mais conhecidas.

Em *The Treason of the Intellectuals (A traição dos intelectuais)*, Julien Benda denunciou o que chamou de traição dos intelectuais modernos. O autor inicia seu livro com uma distinção entre leigos e intelectuais. Os primeiros não conseguem, para ele, ir além de sua realidade prática e tomar suas decisões com base em resultados reais; buscam, pois, a

satisfação em interesses temporais. Os intelectuais teriam essa visão que falta ao leigo, e a sua função seria a de procurar e cultivar os valores universais e abstratos, valores esses que seriam válidos para todas as épocas de uma forma desinteressada e sem uma utilidade prática. Contudo, o intelectual teria, segundo Benda, a partir do século XIX, se deixado levar pelas paixões leigas, especialmente a paixão política. Esses homens cuja função seria defender os valores eternos e desinteressados, como a justiça e a razão, teriam traído essa função em proveito de interesses práticos.

Benda, portanto, criticou a adesão dos intelectuais às paixões políticas. Mas, o que seriam elas? A paixão política é resumida pelo autor como sendo constituída de duas vontades, a saber, o interesse (territórios, poder político, etc.) e o orgulho (sentir-se distinto dos outros grupos humanos). Para ele, tais vontades seriam as causas de uns homens se voltarem contra os outros (como no caso de paixões raciais, de classe ou nacionais) (BENDA, 1969, p.3). Essas paixões estariam, finalmente, inseridas nas atividades dos intelectuais em seus trabalhos enquanto artistas, filósofos, escritores, historiadores, etc.

Para Jacques Derrida, uma nova traição dos clérigos ocorreria se um intelectual reconhecido tomasse a palavra publicamente sem procurar associar-se àqueles privados do direito à fala e à escrita, sem exigir isso para eles (DERRIDA, 2004, p. 212). Daí, o pensador fala da necessidade de se escrever em outros tons, de mudar os códigos, os ritmos, o teatro e a música. Este autor, inclusive, alerta para o fato de que hoje os intelectuais seriam vítimas de perseguições. Estes últimos têm sido criticados tanto pela esquerda quanto pela direita. A esquerda costuma caracterizar o distanciamento dos intelectuais como elitismo de uma classe localizada em uma torre de marfim. A direita, por sua vez, acusa os intelectuais de serem esnobes e anti-populares (o que é um dilema para muitos intelectuais, pois esses teriam de falar pelos despossuídos, mas sem pertencer a essa classe).

Adauto Novaes também fala de uma traição dos intelectuais ao tratar de sua relação com os novos meios de comunicação – em especial os audiovisuais, “aos quais costumam atribuir equivocadamente sua própria crise e a do pensamento”. Segundo o professor, o intelectual se submeteu à lógica dos meios, “traindo os princípios universais de luta da Razão, da Liberdade, da Justiça e da Felicidade”. Eles falam de democracia e descentralização, por exemplo, mas acham normal, no seu próprio domínio, que o essencial do poder seja concentrado nas mãos de alguns poucos “intelocratas”. “Os ideais de igualdade e justiça e o direito à crítica são sempre bons para as outras profissões, nunca para a própria.”⁸⁹

⁸⁹ NOVAES, Adauto. **O intelectual, hoje.** Disponível em: <http://www.triplov.com/letras/adauto_novaes/silencio_dos_intelectuais.htm>. Acesso em: 12 abr. 2010.

Jean-Paul Sartre (1905 – 1980), um dos intelectuais mais engajados do século XX, apresenta, no livro *Em defesa dos intelectuais*, suas ideias a respeito dessa classe. O livro é uma coletânea de três conferências que o pensador pronunciou, em 1965, em sua viagem ao Japão, sobre o papel do intelectual na sociedade capitalista. Para Sartre, os intelectuais viriam dos especialistas do saber prático surgidos com o desenvolvimento da burguesia e mais tarde assimilados pela esquerda. Eles seriam os filósofos, os iluministas do século XVIII. Eles erraram ao

ter acreditado que se poderia aplicar diretamente o método universal e analítico à sociedade em que se vive. [ou seja, os intelectuais entenderam que, dotados de certos princípios básicos, os direitos humanos, a razão, a tolerância etc., aplicariam-nos ao mundo real e julgariam a sociedade atual. Sartre diz que há um erro nisso. Os filósofos do século dezoito não percebiam que...] Exatamente porque viviam nela, ela os condicionava historicamente, de forma que os preconceitos de sua ideologia se insinuavam em sua pesquisa positiva e em sua própria vontade de combatê-los. A razão desse erro é clara: eram intelectuais orgânicos, trabalhando para a própria classe que os produzira, e sua universalidade não passava da falsa universalidade da classe burguesa que se tomava pela classe universal. Assim, quando buscavam o homem, só chegavam ao burguês. A verdadeira pesquisa intelectual, se pretende livrar a verdade dos mitos que a obscurecem, implica uma passagem pela singularidade do pesquisador. Este precisa se situar no universo social para capturar e destruir nele e fora dele os limites que a ideologia impõe ao saber. (SARTRE, 2003, p. 34-35).

Sartre chama à atenção uma crítica comumente feita aos intelectuais: a de que eles se metem onde não são chamados. Segundo ele, a classe de intelectuais seria formada por pessoas que teriam adquirido notoriedade por trabalhos que dependessem de sua inteligência e que teriam abusado dessa posição de notoriedade ao deixarem seu domínio e criticarem a sociedade e os poderes estabelecidos nela. Esse “pecado” dos intelectuais já havia sido comentado pelo historiador francês Tocqueville (1805-1859). Para ele, o problema dos intelectuais seria o de pensar e escrever a respeito de uma sociedade sem possuírem nenhuma experiência em assuntos públicos. Segundo a visão de Tocqueville, os intelectuais seriam, então, marginais, por estarem sempre suspensos entre a sociedade real (rejeitada por eles) – e a sociedade de seus sonhos (utópica) (TOCQUEVILLE, 1982, p.16).

Norberto Bobbio concorda com Tocqueville quanto aos intelectuais utopistas. Ele atenta para o descrédito vivido pelo intelectual que deseja mudar o mundo:

é licito supor que, se, admitamos, caiu em descrédito o intelectual utopista, que gostaria de mudar o mundo à sua imagem e semelhança, passou a ter mais crédito o

intelectual com os pés na terra, que aconselha o político a dar um passo de cada vez. Existem ou não existem, simultaneamente, intelectuais extremistas e moderados. (BOBBIO, 1997, p. 14).

Assim, Bobbio fala dos intelectuais moderados, com uma função orgânica na sociedade enquanto aponta o descrédito do intelectual utopista que gostaria que o mundo fosse como ele deseja. Muitos desses intelectuais poderiam ser descritos, em sua crítica, como “reclamadores”. Bobbio fala que alguns intelectuais devem ser desaprovados porque são sempre “contra” (BOBBIO, 1997, p. 10). Para Said, os intelectuais não devem ser “reclamadores” sem senso de humor, e devem possuir auto-ironia (SAID, 2005, p.17). A auto-crítica, como apontada por Said (e por Sartre) é frequentemente apontada como saída conciliadora dos conflitos do intelectual.

Edgar Morin apresenta outra crítica a alguns tipos de intelectuais. Para esse autor, “Alguns intelectuais são obcecados pela criação e pela genialidade, egocêntricos e megalomaniacos, e outros, medíocres e grotescos, procurando por admiração (MORIN, 2002, p.209). Morin atenta, portanto, para o egocentrismo de alguns intelectuais, o que é uma postura comumente associada a esta “classe”: a de se considerarem superiores, acima dos demais seres.

Sartre (2003) também aponta que haveria os falsos intelectuais. Como os verdadeiros intelectuais, eles seriam técnicos do saber prático. No entanto, sua contestação da ideologia da classe dominante se esgota em si mesma, acabando por mostrar a força de resistência dessa classe, o que seria, em princípio, o contrário do objetivo do intelectual verdadeiro.

O sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930 -) também expôs suas ideias a respeito do intelectual. Bourdieu é citado por Bianca Wild:

Os intelectuais surgiram historicamente no e pelo ultrapassamento da oposição entre cultura pura e o engajamento; são por isso seres bidimensionais; para evocar o título de intelectual, os produtores culturais precisam preencher duas condições, de um lado pertencer a um campo intelectualmente autônomo, independente do poder religioso, político econômico e outros, e precisam respeitar as leis particulares desse campo de conhecimento. De outro lado precisam manifestar sua perícia e sua autoridade específica numa atividade política exterior ao campo particular da sua atividade intelectual. Eles precisam permanecer produtores culturais em tempo integral sem se tornar políticos no sentido profissional do termo. Apesar da antinomia entre autonomia e engajamento, é possível mantê-los simultaneamente, quanto maior a independência do intelectual com relação a interesses mundanos, a independência advinda da sua mestria, tanto maior a sua

inclinação a asseverar esta independência criticando os poderes existentes e tanto maior a efetividade simbólica de qualquer posição política que ele possa tomar.⁹⁰

Bourdieu traz à tona uma questão interessante sobre o intelectual: a independência, ou autonomia intelectual. Com base em uma análise histórica desde o Iluminismo até o caso Dreyfus, Bourdieu argumenta que o intelectual é um ser paradoxal, instável e bidimensional composto de uma mistura de autonomia e engajamento. Sua autoridade seria devida a essa independência dos poderes econômicos e políticos. Esta autoridade seria colocada a serviço da coletividade, naturalmente. Vemos, então, uma relação de complementaridade entre a autonomia e o engajamento em Bourdieu. O reconhecimento adquirido pelo intelectual no campo artístico ou científico lhe confere o “direito” de intervir nas questões da esfera pública.

Sobre a independência do intelectual disse Edward Said que “permanece a questão se há ou pode haver algo como um intelectual independente, atuando de forma autônoma” (SAID, 2005, p. 73). Como vemos, Said questiona a existência de um intelectual realmente independente. Para este autor, o que existe é uma relativa independência que seria propiciada pela atitude amadorística.

Já sugeri que, como uma forma de manter uma relativa independência intelectual, o melhor caminho é ter a atitude de amador em vez de profissional. Mas, deixem-me ser prático e pessoal por um momento. Em primeiro lugar, o amadorismo significa uma opção pelos riscos e resultados incertos da esfera pública (...). (SAID, 2005, p.91).

Said conecta, nesta fala, o advogado amadorismo às incertezas e riscos corridos pelo intelectual. Os riscos vividos por aqueles que se atrevem a defender os valores universais podem, por vezes, ser grandes demais e afastar os intelectuais de sua missão. Em um artigo publicado em 1993, Beatriz Sarlo se propôs a analisar criticamente a situação dos intelectuais no fim do século XX. Para a autora, essa época foi marcada pelo abandono dos três núcleos ideológicos e míticos: a revolução, as vanguardas estéticas e os intelectuais. A crise do intelectual se dá porque este não mais se vê como portador dos valores universais. Muitos se afastaram do espaço público, transformando-se em especialistas de ramos do saber bem definidos porque pensavam que transgredir significava correr “um risco desnecessário” (SARLO, 1993, p.5). Assim, esses passariam de críticos a descritores da realidade. Vemos,

⁹⁰ WILD, Bianca. **O intelectual engajado, uma figura em extinção?** Disponível em: <<http://www.ciranda.net/spip/article1774.html>>. Acesso em: 19 abr. 2010.

assim, na fala de Sarlo, um crítica ao intelectual de hoje. Este teria se tornado um especialista, não mais um crítico da sociedade.

George Cotkin, em um dos artigos do livro organizado por Jennings e Kemp-Welch, discorre sobre a difícil situação em que se encontra o intelectual. Segundo o autor, o intelectual é ora visto como separado, exilado, marginal, e ora considerado como um vendido (JENNINGS; KEMP-WELCH, 1997, p.248). Mais uma vez, percebe-se que o intelectual é parte de uma “classe” que vive sempre em um “entre-lugar”, em uma situação limite⁹¹ e que, não importa qual caminho siga, ele sempre será atacado, de um modo ou de outro. Haveria uma solução?

Sartre propõe a constante autocrítica. Bobbio, por sua vez, considera que tanto o engajamento sem o distanciamento crítico quanto o isolamento em torres de marfim seriam posturas inadequadas ao intelectual. Assim, sugere este autor que o intelectuais evitem os extremos para solucionar a problemática de sua postura. Essas soluções, contudo, nos parecem um tanto simplistas, pois não acreditamos que haja, realmente, uma situação pacífica para o intelectual. Afinal de contas, a própria relação entre moralidade e compromisso reflete ainda os dilemas da relação tensa entre os intelectuais e a sociedade. Toda atividade crítica implica conflito. As escolhas que os intelectuais têm de fazer para exercerem suas funções imbricam-se com a avaliação moral de tais opções, o que acentua os conflitos vividos pelos intelectuais. Essa tensão dilacerante, somada à expectativa em relação ao desempenho de sua função, é, na verdade, uma condição de sua situação de intelectual, irresolúvel em si.

Esperamos que com estes quatro itens a respeito dos quais refletimos, com base nos pensamentos de diversos autores, sobre o intelectual através dos tempos, suas diversas acepções, funções e críticas sofridas, tenhamos proporcionado o pano de fundo para o item final deste capítulo, no qual procuraremos falar de um tipo provavelmente novo de intelectual, o intelectual analfabeto. Passemos a ele.

4.5 O INTELLECTUAL ANALFABETO

Para falarmos sobre o que seria o intelectual analfabeto que Tom Zé alega ser, faremos uma coleta de considerações de alguns autores citados anteriormente neste capítulo,

⁹¹ Esse exílio não significa estar completamente cortado do lugar de onde veio. É estar em um “entre-lugar” ou, como Said o chama, um estado intermediário (SAID, 2005, p.57), nunca desligado de nenhum dos lados.

procurando ver pontos convergentes entre essas posturas e o intelectual analfabeto de Tom Zé. Em seguida, falaremos em que ponto este intelectual difere dos modelos apresentados nesta dissertação para fazermos nossas considerações finais sobre o modelo de Tom Zé. Mas, antes de mais nada, vejamos dois pontos interessantes. O primeiro é uma breve explanação sobre a questão do escritor ser ou não um intelectual. A segunda é a apresentação da definição de intelectual analfabeto feita pelo próprio Tom Zé.

Quanto ao primeiro dos dois pontos, vejamos a fala de Jean-Paul Sartre. Este pensador questiona, na terceira conferência de seu livro, *Em defesa dos intelectuais*, se o escritor seria realmente um intelectual. Em sua análise, Sartre toma como objeto de estudo o escritor contemporâneo, cujo material é a língua comum, usada em todas as proposições dos membros de uma mesma sociedade. Segundo ele, o escritor toma para si a linguagem comum, acrescentando novos sentidos a termos existentes, o que em si já lhe garante a posição de intelectual. Sartre parte do argumento de Roland Barthes ao afirmar que o escritor, diferentemente do escrevente, é um artesão que se utiliza da linguagem como desinformação, tendo como fim o não-significante. O objeto literário estaria, para Sartre, “para além da linguagem” devido ao “silêncio não significativo encerrado pelas palavras” (SARTRE, 1993, p.59). O conteúdo significativo da obra literária, continua ele, pode visar tanto ao objetivo quanto o subjetivo. Mas desvelar o mundo social é complicado, pois isso suporia um distanciamento, o que é impossível, pois somos condicionados pela sociedade. “O escritor utiliza a linguagem para produzir um objeto de dupla chave que testemunha em seu ser e em seu fim a universalidade singular e a singularidade universalizante”. (SARTRE, 1993, p. 62) O escritor “encontra em sua tarefa interna a obrigação de habitar no plano do vivido sugerindo ao mesmo tempo a universalização (...)”. Podemos concluir, com base no pensamento de Sartre que o escritor é um “intelectual por essência”, portanto. (SARTRE, 1993, p. 71-72) Tomando o compositor musical como um escritor, podemos concluir que as ideias de Sartre também valem para este.

O segundo ponto que mencionamos é a definição de intelectual analfabeto de Tom Zé. Passemos a ela. A inspiração para a expressão “intelectual analfabeto” veio, segundo o compositor, da leitura do livro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Segundo entrevista de Tom Zé no DVD de *Jogos de Armar* (2003), foi ao ler esse livro que se convenceu ser um “analfabeto”, definitivamente nordestino.

Tem uma maneira de ver o mundo alfabetizado que é a maneira cartesiana, aristotélica, euclidiana, tal e tal. E tem uma maneira de ver o mundo que não passou por isso. Dizem que a língua portuguesa é lá no poema do nordestino

lá...diz que a língua portuguesa é inculta e bela porque ela não passou por essa influência da romanização. Ela foi uma língua que entrou meio que pelas beiradas do centro... da espinha dorsal da cultura que vem da Grécia e tal. Então, no nordeste principalmente, é um povo muito curioso que tem uma maneira de viver quase [indistinto]. E isso Euclides da Cunha descobriu pra mim. Não sou eu quem está dizendo. O cabloco nordestino é uma criatura que está eternamente observando, levando em consideração, anotando mentalmente, já que ele não sabe escrever, que ele é analfabeto, né? Mas ele ama a tal da cultura moçárabe, que é a cultura dos avós dele e pratica aquilo e codifica aquilo nas paisagens, no procedimento diário, no trato com os filhos, nas danças, no folclore. Sempre a cultura moçárabe está fortificada e presente na cabeça do nordestino.

(...) por isso que eu fiquei vacinado contra a cultura ocidental.

(...) Então eu já trazia desde a infância essa desobediência cultural. Então, que eu me dirijo às coisas como um nordestino, como um analfabeto. Tanto que, por exemplo eu dou Doutor em Música. Eu tenho cara de doutor? Eu falo como doutor? Eu, quando converso com vocês, tenho cara de que sou professor de alguma coisa? Eu fui professor de música de Universidade da Bahia. Não tenho a menor cara disso. Não é porque eu me faça de analfabeto. Eu SOU analfabeto. (...) Eu acredito nesse analfabetismo como minha principal qualidade, minha principal religião. (registro de informação verbal)⁹²

É a partir de sua posição como analfabeto que Tom Zé se coloca no mundo:

(...) E eu me dirijo a tudo como um completo analfabeto. Isso me prejudica, porque no Brasil...o Brasil é uma terra onde doutor tem muita importância. E eu **sou um doutor que faço papel de analfabeto**, porque a minha Universidade da Bahia era muito boa. O título de doutor dela é muito bom. Mas eu não uso isso nem no jeito de proceder, nem no jeito de falar, nem no jeito de abordar o universo da música, nem o que é a música. (...) Porque um músico bom não vai fazer isso. Não vai tocar um instrumento dele. Ele vai tocar trombone, trompete... como é que chama? Pluriinstrumental. Agora, um analfabeto não. Tem que ficar fazendo essas coisas. Mas eu tenho uma coisa importante nisso. Quero falar agora com os jovens compositores. É... com as pessoas que sonham realmente em não fazer música para arranjar um casamento, digamos assim. Fazer música para colaborar com a espécie humana. Pra sentir cada geração que chegar na face da terra. Afirmar sua presença, né? Então, aos compositores do futuro...eu digo o seguinte: na hora que eu tinha esse instrumento, mesmo quando eu não podia usá-los (*sic*), eu fui auxiliado por eles em tudo que eu fiz desde 78 até o ano 2000 na hora do lançamento dele. Só o fato dos instrumentos estarem no repertório do meu conhecimento, aumentava a voracidade com que eu me dirigia aos abismos de querer uma música que correspondesse ao que o meu repertório instrumental incentivava. (ZÉ, 2003, negrito nosso)

Como fica claro nas falas do artista, em primeiro lugar, ele se identifica com o despossuído, o “analfabeto” devido à sua origem humilde e à sua condição de excluído, a de um nordestino de uma cidadezinha do interior onde as práticas do *modus vivendi* ainda se

⁹² Informação transcrita de JOGOS DE ARMAR. Direção de Fernanda Telles. São Paulo: Trama, 2003. 1 DVD (158 min.): NTSC, cor, legendado. Português.

assemelhavam àquelas da Idade Média, como ele explica pela expressão “pré-gutemberguiana” que vimos anteriormente nesta dissertação. Na segunda fala, ele mostra que, na verdade, ele se coloca como analfabeto, como uma estratégia de enunciação.

As falas de Tom Zé citadas acima remetem às considerações de Sartre. Vimos que para Sartre (1993), o intelectual se caracteriza por não possuir nem mandato ou reconhecimento. Assim, a partir desse ponto de vista, o autor afirma que o intelectual seria o mais “desprovido” dos homens, afinal de contas, não pode fazer parte de uma elite por não possuir um tipo de saber que lhe garanta autoridade (como é o caso do médico) e, em consequência, não possui poder. Além disso, como visto anteriormente, as classes mais desfavorecidas, de quem ele deveria ser o defensor, ou a voz, tendem a desconfiar dele, por ele não “pertencer” a essa faixa da sociedade. A proposta de um “intelectual analfabeto”, considerando que esta nomenclatura parte do pressuposto de que esse tipo de intelectual seria parte da classe dos desfavorecidos poderia ajudar a atenuar o conflito do intelectual por conferir a este a autoridade de falar por seus iguais, pois haveria identificação por parte deles. Mencionamos anteriormente, também, sobre as funções do intelectual, e que uma delas seria a pedagógica, a de ensinar às classes menos favorecidas.

O manifesto da “estética do Plágio” não se pretende novo. Pelo contrário, Tom Zé parece afirmar uma posição política sobre a arte, considerando-a como uma alfabetizadora das nossas emoções, que marca cada passo da nossa vida afetiva. Ora, com esse alfabeto é que escreveríamos artisticamente o mundo. Então seria impossível que estivéssemos incorrendo em crime ao acessar nossa memória e dispor de suas letras para fazê-lo. (SALVATTI, 2004, p.44).

O intelectual analfabeto seria, então, alguém que aprendeu, como outro tipo de intelectual e, por sua origem, busca trazer à tona os problemas de seu povo, mas falando a língua das classes dominantes, atuando verdadeiramente como um mediador que poderia contribuir para a ruptura do *status quo* reinante e promover a revolução. É interessante notar que, segundo Sartre, as classes desfavorecidas não produzem intelectuais, ou seja, representantes orgânicos de sua inteligência objetiva, “pois é justamente a acumulação do capital que permite às classes dominantes criar e fazer crescer um capital técnico” (SARTRE, 1993, p. 43). Mesmo os técnicos que porventura sejam recrutados nas classes menos favorecidas acabam por ser integrados pelo novo padrão de vida que possuem. Um intelectual orgânico do proletariado só seria possível com uma revolução.

No entanto, Tom Zé não é o único (e certamente não o primeiro) a se caracterizar como um intelectual analfabeto. O poeta cubano Severo Sarduy (1937-1993) utilizava essa

expressão para se definir. Para esse escritor, contudo, a expressão teria sentido distinto do usado por Tom Zé. O intelectual analfabeto, para ele, seria aquele que leu pouco e sempre os mesmos autores que todo mundo lê (RÓDENAS, 2008, p. 610). Em comum, as definições de Sarduy e Tom Zé têm a questão da “auto-depreciação” que, na verdade, é um truque para expressar sua identificação com os despossuídos.

Também o poeta algárcio António Aleixo foi chamado assim em *A Fortaleza que se Levanta da derrota* (2008). Ele é recordado, nessa obra, por ter sido simples, humilde e semi-analfabeto e, mesmo assim, ter deixado como legado uma obra poética singular no panorama literário do Portugal da primeira metade do século XX. A inspiração de António Aleixo teria por motivos desde bricadeiras dirigidas aos amigos até a crítica sofrida das injustiças da vida. “É notável em sua poesia a expressão concisa e original de uma amarga filosofia, aprendida na escola impiedosa da vida” (DIAS, 1977, p. 42). Em algumas análises, a personagem Sancho Pança também costuma ser referida como a um “intelectual analfabeto”. No entanto, o termo aqui se refere a alguém ignorante e cuja cultura é composta da experiência herdada do sentido comum⁹³. Nessas duas acepções, vemos algo em comum com a de Tom Zé. O termo “intelectual analfabeto”, embora difira da concepção do compositor brasileiro em sua maior parte, ao fazer referência aos conhecimentos adquiridos na “escola da vida”, na experiência primária, aproximam essas visões daquela de Zé.

Seguindo com a compreensão do que seria o “intelectual analfabeto” de Tom Zé, prossigamos com comparações entre o modelo do compositor brasileiro e alguns dos apresentados neste capítulo, procurando ver até que ponto a concepção se assemelha – ou difere – daqueles.

Retomando o pensamento de Sartre, identificamos outro aspecto de seu modelo de intelectual ao qual podemos traçar conexões com o intelectual analfabeto de Tom Zé: a questão da incompletude. O intelectual, segundo Sartre (1993, p. 35), está sempre buscando uma universalidade inatingível e, sendo assim, é um ser incompleto, em um constante “entre-lugar”. Vimos que Tom Zé é um artista que se sente incompleto, imperfeito, daí também o termo “analfabeto” denotando essa incapacidade. Além disso, Tom Zé também revela estar sempre em busca da realização de uma música que não consegue fazer (a das lavadeiras de Irará) – uma música “universal”, que jamais será atingida.

⁹³ CERVANTES, Miguel de. Don Quijote de la Mancha. Literatura española del siglo XVII. Disponível em: <http://html.rincondelvago.com/don-quiote-de-la-mancha_miguel-de-cervantes_65.html>. Acesso em 15 abr. 2010.

Sartre também afirmou que o intelectual “se sente ao mesmo tempo solidário e excluído, já que ali continua em conflito latente com o poder político: inassimilável em todos os lugares. Sua própria classe não o quer, assim como ele não a quer, mas nenhuma outra classe se abre para acolhê-lo” (SARTRE, 1994, p.51). Assim, a dificuldade de colocar o intelectual em um *locus* específico, postulando seu lugar de enunciação como situado em um “entre-lugar”, também aproxima os modelos de Tom Zé, Sartre e Said.

A ideia de Gramsci de que todos os homens são intelectuais “abre alas” para que o intelectual analfabeto possa surgir.

É preciso destruir o julgamento de que a filosofia é algo sumamente difícil por ser a atividade intelectual própria de uma determinada categoria de cientistas especializados ou de filósofos profissionais e sistemáticos. É preciso, portanto, demonstrar que todos os homens são filósofos, e definir os limites e as características desta “filosofia espontânea” própria de todos, isto é, a filosofia que nela está contida. (GRAMSCI, 1981, p.15).

Para Gramsci, ser intelectual não quer dizer possuir uma formação acadêmica específica, mas sim uma ação social. O intelectual seria certo tipo de agente com a capacidade de fazer a conexão entre superestrutura e infra-estrutura, independente de sua escolaridade específica. Assim, para o autor, todos os homens são filósofos, porque o ato de pensar é algo próprio do homem. Também é interessante notar que, na visão gramsciana, a filosofia não é algo difícil, está ao alcance de todos. Assim é a música de Tom Zé, que fala de questões profundas de uma forma extremamente simples, como demonstramos nos capítulos anteriores desta dissertação. Vejamos o exemplo de *O PIB da PIB*, um “arrastão” de *O Barbeiro de Sevilha* (Rossini) que pode ser ouvida no CD *Jogos de Armar* (2000):

O governo acha que se ela pega
Uma aidisinha não é nada, nada
Passa na vizinha, vai na rezadeira
Pede à benzedeira chá de aroeira
Que esse Produto Interno Bruto
Justifica tudo.

Mesmo na simplicidade das palavras em suas letras, Tom Zé trata de temas de alta complexidade. O intelectual de Tom Zé usa a língua do analfabeto, palavras simples mesmo quando fala de algo tão profundo como o problema da prostituição infantil, como é o caso da canção citada acima. O uso da fala simples tem a função de facilitar a comunicação do professor Tom Zé com seu público, colocando-os em uma posição de igualdade. Como disse

o próprio Tom Zé, “eu joga o anzol e puxo a platéia para que ela possa pensar comigo, para que possa se sentir alegre e raciocinar”⁹⁴

Em um momento anterior deste capítulo, falamos da questão do amadorismo proposta por Said (2003). O amadorismo defendido por este autor também porta semelhanças com o intelectual analfabeto. O profissionalismo, ou a expertise, exige que o intelectual esteja alinhado a uma linguagem correta, que deve citar as autoridades corretas para ser credenciado por elas. Considerando que Said afirma que a melhor posição do intelectual é a de amador, ou seja, a de um ser desvinculado de qualquer instituição ou similar que o impeça de dizer o que tem para dizer, que o iniba ou restrinja sua liberdade, o termo “analfabeto” objetiva significado semelhante. O intelectual analfabeto não foi educado e preparado por instituições, não aprendeu com elas. É um ser livre pensante. Seu analfabetismo o liberta das amarras do pensamento “cartesiano”, como Tom Zé diz em diversas entrevistas e *shows*.

Outra afirmação de Said – sobre o intelectual encontrar-se em uma posição intermediária (ou um “entre-lugar”) – aproxima seu modelo do “intelectual analfabeto”. Vejamos a fala de Júlia Andrade quanto à obra de Tom Zé:

Para compor sua performance, Tom Zé tira proveito de um raro **duplo ponto de vista**: posicionar-se como músico vanguardista (recém-formado na Faculdade de Música da Universidade Federal da Bahia, sob direção de Hans-Joachim Koellreutter) e como um matuto sertanejo, mais desconfiado do que deslumbrado, para então, impor-se a tarefa crítica de ser espelho e devolver à cidade, em música e em verso, a fisionomia de sua mutação. (ANDRADE, 2007, p. 2, negrito nosso).

O intelectual de Tom Zé é uma criatura híbrida. Ele é, ao mesmo tempo, o matuto, o analfabeto, mas não deixa de lado os conhecimentos adquiridos na faculdade de música e tudo o que isso lhe proporciona. Este duplo ponto de vista, ou a “mirada estrábica” de Piglia, lhe confere uma rara perspectiva. Ao mesmo tempo em que fala dos problemas do povo com a autoridade de quem se faz espelho dele pela postura de analfabeto, com os valores próprios desta posição, é capaz de ter um segundo olhar proporcionado pela experiência acadêmica. Assim, vemos que o intelectual de Tom Zé encontra-se em um “entre-lugar”, no sentido definido por Silviano Santiago (2000), pois seu intelectual, como o de Said, é alguém em uma posição não provida de fixidez, operador de leitura dupla da realidade como resposta estratégica ao pensamento colonizador.

⁹⁴ NAVARRO, Kauanna. **Um maluco beleza na Virada Cultural**. Disponível em: <<http://www.tomze.com.br/art192.htm>>. Acesso em: 01 fev. 2010.

A canção *Tô*, do CD *Estudando o Samba* (1976), revela posição de instabilidade, de temporariedade ou o “entre-lugar” do intelectual de Tom Zé:

Tô bem de baixo, pra poder subir
Tô bem de cima pra poder cair
Tô dividindo pra poder sobrar
Desperdiçando pra poder faltar
Devagarinho pra poder caber
Bem de leve pra não perdoar
Tô estudando pra saber ignorar
Eu tô aqui comendo para vomitar

Eu tô te explicando pra te confundir,
Eu tô te confundindo pra te esclarecer,
Tô iluminado pra poder cegar,
Tô ficando cego pra poder guiar.

Suavemente pra poder rasgar
Com o olho fechado pra te ver melhor
Com alegria pra poder chorar
Desesperado pra ter paciência
Carinhoso pra poder ferir
Lentamente pra não atrasar
Atrás da vida pra poder morrer
Eu to me despedindo pra poder voltar

Foi, provavelmente, a forte identificação com a letra desta “descanção” que levou Tom Zé a colocar parte de sua letra nas capas internas do seu livro, *Tropicalista Lenta Luta* (2003).

Sobre a posição em um “entre-lugar” do intelectual de Tom Zé, podemos ver, na fala de Maria Maroca, que, na verdade, esta seria uma característica da intelectualidade brasileira como um todo. No artigo *Trânses e trânsitos: o entre-lugar e a intelectualidade brasileira*, a autora discorre sobre a posição do intelectual brasileiro como sendo “em trânsito”. Para a historiadora, o intelectual brasileiro tem como papel o trânsito entre o próprio e o alheio: “para que se torne válido nosso pensamento e produção intelectual, nossos pensadores têm sido obrigados desde sempre a prever as teorias externas e com elas dialogar em situações de adaptabilidade” (MAROCA, 2005, p. 46). Assim, nossos intelectuais, em condição de subalternidade, sempre foram presos ao conhecimento vindo da Europa e, mais recentemente, dos EUA, tendo que fazer o que Maroca denomina “deslocamento intelectual” (a partir do conceito de “mirada estrábica”, de Ricardo Piglia, e de “entre-lugar”, de Silviano Santiago). Com isso, os intelectuais brasileiros (assim como os de outros locais periféricos) acabam, na visão da autora, por participar de dois tipos de relações com o panorama intelectual mundial:

a dependência e o diálogo. No caso de Tom Zé, percebe-se, como dissemos anteriormente nesta dissertação, uma relação dialógica que denominamos na expressão “ponte Irará-Viena”.

A tarefa do intelectual de Tom Zé, assim, teria duas vertentes. A primeira delas seria a de expor as variantes formais de uma fonte ocidental, coisa da qual o Doutor em música se encarrega; e a segunda tarefa consiste em traduzir essas variantes em uma interpretação que lhes subverte o teor de verdade estanque ou de sacralização original. Realizar uma tarefa dessa magnitude demanda tanto um grande investimento de leitura (e vimos, no Capítulo 1, que Tom Zé é um ávido leitor), além de uma ação criativa sobre o material lido, pois “o escritor latino-americano é o devorador de livros (...)” Mas não um simples devorador, um antropófago que não enferruja “os delicados e secretos mecanismos da criação; pelo contrário, estimulam seu projeto criador, pois é o princípio organizador do texto” (SANTIAGO, 2000, p. 25).

O “analfabetismo” do intelectual de Tom Zé também advém, podemos supor, da falta de um modelo a seguir. Pensando no intelectual brasileiro, a professora e escritora Helenice R. da Silva diz que:

Sem tradição de engajamento, o intelectual brasileiro, que, aparentemente não reivindica uma função ética (de consciência moral) parece aproximar-se do modelo americano [pesquisador, transmissor de conhecimento]. Em geral, a produção de idéias e a transmissão do conhecimento são tidas como condições “sine qua non” para considerar como pertencentes à categoria de intelectual.⁹⁵

Como no Brasil não haveria um modelo de intelectual a ser seguido, segundo Silva, o intelectual de Tom Zé é também analfabeto nesse sentido. Diferentemente daqueles intelectuais da América portuguesa que, segundo Silviano Santiago (2000), acabaram por se tornar simulacros de suas contrapartes europeias e, numa tentativa de emular essas últimas, teriam promovido, assim, um apagamento de suas origens ameríndias. Maria Maroca apresenta ideia semelhante, pois crê que o intelectual brasileiro deve ter consciência de que nossa matriz estaria no exterior e “a noção de que nosso conhecimento e experiência têm origem em um ponto externo do qual jamais nos livraremos e que permanece como totem, ou memória do exílio” (MAROCA, 2005, p.48). Mas a mesma autora aponta a antropofagia como a grande conquista do intelectual brasileiro. Tom Zé tem consciência dessa questão, mas entende que se deve promover, na verdade, um diálogo do que vem de fora com o que é próprio da cultura popular do Terceiro Mundo:

⁹⁵ SILVA, Helenice Rodrigues da. O intelectual, entre mitos e realidades. In: **Revista Espaço Acadêmico**. N. 29, Outubro de 2003. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/029/29csilva.htm>>. Acesso em: 12 fev. 2010.

Olhe, ao falar em plagiocombinação posso estar me atrevendo a dialogar com a tradição da cultura européia, colocando-a no jogo com elementos da cultura popular do Terceiro Mundo. Colocando as duas no mesmo patamar. Ora, porque um terceiro-mundista, um andróide, está produzindo obras que caberiam, por tradição, aos primeiros-mundistas, esse andróide está colando, acrescentando àquela cultura dita superior, “defeitos” jecas, de gente não-letrada. Ou seja, ele está lhe acrescentando novos significados.⁹⁶

Vemos que, considerando que o intelectual analfabeto de Tom Zé coloca nos elementos vindos de fora a sua imperfeição, promovendo o diálogo entre culturas, ele cumpre uma função de mediador cultural. Tom Zé se vale tanto do pensamento produzido no exterior quanto de elementos de nosso folclore com igual peso, construindo a sua “ponte Irará-Viena”⁹⁷. Assim, ele se coloca à parte dessa busca improficua por uma origem eugênica, banhando-se na riqueza dialógica da mistura e assumindo a condição de híbrido, de receptor, sem pudores, mas consciente de que é também um criador, de “reinventor”. Talvez seja por isso que sua música seja longa. Como afirma Nercolini, ser intelectual hoje supõe a escuta da multiplicidade de vozes e culturas e estabelecer a interconexão entre mundos, espaços, pessoas que não interagem, trocam ou entram em contato⁹⁸.

Maroca⁹⁹ afirma que a citação, nos escritos de nossos intelectuais, funciona como elemento denunciador de um diálogo desigual, como se ela fosse necessária para conferir autoridade ao saber periférico. Tom Zé, em seus arrastões, plagiocombinações e apropriações das falas dos outros, certamente se vale do pensamento e das palavras de outros, como Santo Agostinho, Rimsky Korsakov e Tchaikovsky. Estaria, portanto, sua obra em uma relação desigual com aqueles que “plagia”? A resposta é não. No caso desse intelectual (como vimos no capítulo anterior, quando tratamos da estética do plágio), temos uma estratégia de absorção antropofágica do outro. O elemento que vem de fora não é usado como forma de conferir autoridade a suas composições. Apesar de haver certa “dependência” no sentido de Tom Zé se valer de elementos estrangeiros, sua independência se faz por meio da sua

⁹⁶ ZÉ, Tom. **Fabrication defect**. Disponível em <http://www.tomze.com.br/art187.htm>. Acesso em 12 fev. 2009.

⁹⁷ O crítico Christopher Dunn aponta Tom Zé como tendo realizado uma contribuição significativa na dissolução das barreiras entre a música erudita e a popular. Sua “música popular brasileira de vanguarda” não soava como a MPB pós-bossa nova nem se enquadrava dentro do esquema *world music*, apesar de ser premiada nessa categoria pela revista Billboard. A música de Tom Zé sugeria mais afinidades com a música experimental de Nova York (DUNN, 2007, p.232).

⁹⁸ NERCOLINI, Marildo José. **O intelectual latino-americano hoje** - Caminhos e descaminhos. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS, 2, 2002, Belo Horizonte. Disponível em: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC000000012002000300041&script=sci_arttext>. Acesso em: 01 fev. 2010.

⁹⁹ MAROCA, Maria. **Transes e trânsitos: o entre-lugar e a intelectualidade brasileira**. Disponível em: <<http://www.apebfr.org/passagesdeparis/edition1/articles/p45-MAROCA.pdf>>. Acesso em: 05 dez. 2009.

estratégia composicional da antropofagia, por meio da qual ele absorve as influências e as retrabalha de forma redentora, como sugere Santiago (2000), exercendo o que Mary Louise Pratt (1991) considera como a tarefa dos intelectuais periféricos: construir uma ponte cultural, a qual seria possível de ser concluída pelas artes pedagógicas da “zona de contato”. Essas artes seriam aquelas que conteriam ideias, interesses, histórias e atitudes de outros, assim como experimentos de transculturação e trabalho de colaboração que são vistos nas artes parodísticas. Como vimos no Capítulo 2 desta dissertação, essas são características muito fortes da obra de Tom Zé. Vemos nas “descanções” deste artista a estratégia da apropriação parodística e uma busca de colaboração com o outro e com seu público (em especial no CD *Jogos de Armar*). O “analfabetismo” de Tom Zé, associado aos conhecimentos adquiridos pelo estudo universitário, lhe propiciaram uma visão analítica da música e da sociedade que bem poucos possuem (ou compreendem). Seu vasto conhecimento do mundo do analfabeto e o da academia lhe propiciam fazer músicas que não se enquadram em moldes pré-estabelecidos. Suas interpretações de canções (suas ou não) mostram como essa mistura de conhecimentos é profícua. Sua interpretação da folclórica *Bumba meu boi* é um bom exemplo. Tom Zé a compara a uma opereta, ou seja, a uma mini peça musical que se apresenta como uma dança popular dramática e cujo tema é a divisão de suprimentos alimentares entre diferentes autoridades e a população de uma cidade¹⁰⁰. A conhecida *O cravo e a Rosa* é interpretada por Tom Zé como uma canção sobre o defloramento de uma jovem. O despedaçar da rosa, a perda das pétalas, seria uma metáfora para a perda do hímen. *Atoladinha*, uma música *funk*, para Tom Zé, possui ondas concêntricas desencadeadas pela Bossa-Nova em seu refrão (“Atoladinha”: “Tô ficando atoladinha / Tô ficando atoladinha / Tô ficando atoladinha”). Neste, haveria, na interpretação do compositor, uma mesma frase evoluindo em quartos de tom que se oporia à “prisão” musical fundada pelo canto gregoriano (a escala diatônica). Tom Zé classifica o refrão como um “metarrefrão” por ser tão carregado de significados e que poria em xeque todos os refrões anteriormente existentes¹⁰¹.

As intervenções na língua portuguesa que Tom Zé opera, como vimos no Capítulo 2 desta dissertação, o aproximam da visão de intelectual de Edward Said. Para este último, o propósito do intelectual é o de fazer avançar a liberdade e o conhecimento humanos. Segundo ele, saber usar bem a língua e saber quando intervir nela são conhecimentos essenciais aos

¹⁰⁰ KELLY, Jennifer. **An Encounter with Tropicalia's Trickster: The Tom Zé Interview**. Disponível em: <<http://www.popmatters.com/music/interviews/ze-tom-060310.shtml>>. Acesso em: 11 jan. 2010.

¹⁰¹ As informações sobre a canção *Atoladinha* foram tiradas de entrevista de Tom Zé a Jô Soares no Programa do Jô, disponibilizado em 16 de fevereiro de 2009 no Youtube. O Vídeo pode ser acessado em: <http://www.youtube.com/watch?v=hubD31XaHqU>.

intelectuais (SAID, 2005, p.20). É bom lembrar, sobre este aspecto, que Said afirma que a ação do intelectual se dá por meio da palavra. Segundo este autor, o intelectual deve reinventar a palavra, pois, na condição de exilados da mesma, como citamos anteriormente (e repetimos agora) “o que fazemos enquanto intelectuais tem de ser inventado porque não podemos seguir o caminho prescrito” (SAID, 2005, p.69). O intelectual, para este autor, deve fazer da língua a sua, imprimir-lhe um “som particular”, ou seja, uma perspectiva única, como é o caso das “descanções” de Tom Zé. Em uma atitude desconstrutora, suas músicas brincam com a língua portuguesa e com outros idiomas (como vimos em *Jimmi Renda-se*). Apesar de se chamar de “analfabeto” (o que consideramos ser uma falácia do “descantor” Tom Zé), vemos que este possui vasto conhecimento do idioma. Caetano Veloso fez uma observação sobre o português correto de Tom Zé: “Quando nos conhecemos, ele me cativou pelo ser ar de sertanejo, por suas observações pseudo-mal-humoradas expressas num sotaque rural que mais realçava do que escondia a elegância clássica de seu português culto e correto.” (VELOSO, 1997, p. 276).

Vemos que Tom Zé transita pelos mundos do analfabeto e do “culto” com a mesma destreza, o que lhe confere características que o distinguem dos demais compositores, como Caetano nota nesse mesmo livro ao falar da “excepcionalidade” e “sofisticação” do matuto Tom Zé. Vemos que o híbrido Tom Zé realiza uma desconstrução da forma de compor que é possível àqueles que conhecem bem a matéria que utilizam. Para desconstruir é necessário conhecer primeiro.

A desconstrução é um movimento arriscado de Tom Zé que se dá por meio da criação de novas formas de se compor e a criação de novas linguagens literomusicais (o que lhe causou problemas como o ostracismo midiático de que falamos no Capítulo 1, por exemplo). Afinal, como disse Said, o risco é “uma condição da marginalidade” (SAID, 2005, p. 63). Derrida também fala dos riscos. Para ele, os intelectuais devem abandonar os horizontes e critérios seguros, as normas e regras e os desconstruir (DERRIDA, 2004, p.213). Julia Kristeva concorda com Derrida. Também para ela “O intelectual de hoje, se tem uma razão de ser, é na medida em que ele confirma e propaga diferenças; o que acontece – de forma trágica – é que a diferença é vista como uma dissidência que passa também pela pesquisa de formas e linguagens novas.” (KRISTEVA, 1977, p2).

Said considera, em adição, que o intelectual não atua como um pacificador nem um criador de consensos, mas sim como alguém que empenha todo o seu ser no senso crítico, “na recusa em aceitar fórmulas fáceis ou clichês prontos, ou confirmações afáveis, sempre tão conciliadoras sobre o que os poderosos ou convencionais têm a dizer e sobre o que fazem”

(SAID, 2005, p. 35-36). Jennings e Kemp-Welch vêem, inclusive, uma vantagem nessa postura. Segundo os autores, essas formas alternativas de expressão possibilitam aos intelectuais falar e relacionar-se com uma audiência mais ampla (JENNINGS; KEMP-WELCH, 1997, p. 15).

Como percebemos na falas de Said, Derrida e Kristeva, estas ilustram uma característica do processo compositório de Tom Zé, como vimos nos capítulos anteriores. O artista efetua transgressões na língua, e também na música, processando intervenções sem se importar com os ditames do campo musical, realizando uma obra transgressora.

A desconstrução promovida por Tom Zé em suas composições demonstra uma busca por uma desautomatização e um desvelamento. Afinal de contas, como revela Umberto Eco, “o intelectual tem de ser a consciência crítica do grupo. Ele existe para incomodar”¹⁰². Vemos na obra de Tom Zé uma relação crítica entre a cultura, as ideias e a política, como advogava Gramsci em sua descrição do intelectual (2001). Também é possível traçar conexões com a visão de Beatriz Sarlo. Segundo Nercolini, no primeiro texto de *Tiempo presente* (2001), *Las formas del honor*, Sarlo procura apontar caminhos para o intelectual hoje, vendo uma conexão entre o papel do intelectual e o da arte: “desordenar a vida, indo contra a lógica do mercado e das instituições, e questionar aquilo que se crê seguro ou conveniente, inclusive em si, chamando-o a examinar suas próprias certezas com a mesma tenacidade com que julga a dos outros”¹⁰³.

Na música de Tom Zé encontramos uma quase indistinção entre o som e o ruído. Estes, que são frequentemente produzidos pelos “instrozamentos” (ou pelos instrumentos convencionais usados de forma diferente), somados às letras “encharcadas” de críticas sociais, revelam a aptidão de Tom Zé pelo incômodo. Ele incomoda a todos: políticos, críticos musicais, colegas músicos e até mesmo a seu público. Mais uma vez, encontramos nessa característica do compositor Tom Zé ligações com o intelectual de Said. Para este autor, “O que o intelectual menos deveria fazer é atuar para que seu público se sinta bem: o importante é causar embaraço, ser do contra e até mesmo desagradável” (SAID, 2005, p.26-27, tradução nossa).¹⁰⁴

¹⁰² ECO, Umberto. A função dos intelectuais. In: *Época*, 3 de fevereiro de 2003, p. 22, 23, *apud* SILVA, Helenice Rodrigues da. O intelectual, entre mitos e realidades. In: **Revista Espaço Acadêmico**. N. 29, Outubro de 2003. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/029/29csilva.htm>>. Acesso em: 12 fev. 2010.

¹⁰³ NERCOLINI, Marildo José. **O intelectual latino-americano hoje** - Caminhos e descaminhos. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS, 2, 2002, Belo Horizonte. Disponível em: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC000000012002000300041&script=sci_arttext>. Acesso em: 01 fev. 2010.

¹⁰⁴ “Least of all should an intellectual be there to make his/her audiences feel good: the whole point is to be embarrassing, contrary, even unpleasant.”

Uma observação final parte de Adriane Vidal Costa. A historiadora revela que, segundo Bernard-Henri Lévy, em *O século de Sartre: inquérito filosófico*,

se fosse preciso (...) Sartre “eleger um gênero nobre por excelência, se fosse absolutamente necessário nomear o gênero em que estão ilustradas” as “virtudes de finitude, de imediatismo, de inscrição no presente, que são as virtudes da literatura” que ele chama de engajada, esse gênero “seria o jornalismo”. (COSTA, 2009, p.3)

Essa fala remete-nos à expressão utilizada por Tom Zé para descrever sua obra: imprensa cantada, que é também o nome de um álbum seu lançado em 2003. O artista explica o que seria a imprensa cantada e como começou a compor assim:

Quando eu passei a conhecer melhor o violão percebi que era incapaz de acompanhar uma bossa-nova ou de fazer uma canção bonita para a namorada. Então cheguei a seguinte conclusão: não interessa o que vou fazer, eu era feio, não era tipicamente branco, nem dominador, e ao mesmo tempo precisava arranjar alguma coisa para me afirmar como gente. Então eu disse: eu tenho que prender a atenção das pessoas por três minutos pelo menos. Comecei a fazer música falando de Irará, o calçamento das ruas, os doidos da cidade, e por aí. Essa música que fiz sobre os doidos de Irará foi o meu primeiro grande sucesso. A banda de Irará incluiu a música no seu repertório, o povo todo cantando. E na semana seguinte, o padre proibiu. Conheci a censura quando criança, logo aos 17 anos. Aí comecei a fazer canções sobre a vida diária. A tal imprensa cantada. (PINTO, 1999, p. 214).

No álbum de 2003, as “descanções” de Tom Zé são, na verdade, uma compilação de comentários e reflexões sobre os fatos cobertos pelos meios de comunicação de massa que lhe chamaram atenção. Neste álbum estão “descanções” produzidas por diversos produtores musicais que são chamados por Tom Zé de “jornalistas” que saem à caça de reportagens, trazendo, cada um deles, uma interpretação distinta do mundo. Podemos destacar “descanções” como *Companheiro Bush*, uma crítica à atuação política do então presidente dos EUA quando da Guerra do Iraque. Outro destaque é *Vaia de Bêbado Não Vale*, uma “descanção” na qual há uma referência ao controverso episódio envolvendo João Gilberto quando da inauguração do Credicard Hall¹⁰⁵. O que este artista nos oferece neste CD pode ser visto como a tradução em verso sonoro dos editoriais de jornais, mas de uma perspectiva nada objetiva de um “jornalista que canta”. Essa operação confere à sua obra uma verdade e uma profundidade novas advindas de uma perspectiva bem peculiar.

Como vimos neste capítulo, o intelectual analfabeto de Tom Zé compartilha de características de diversos modelos de intelectual na visão dos autores estudados no que tange

¹⁰⁵ João Gilberto, um dos pais da bossa nova, rejeitou a acústica do teatro. Reclamou do eco no palco e, em troca, ganhou apupos de parte dos 4.500 VIPs que assistiam à apresentação.

ao que seria um intelectual às suas funções. As maiores semelhanças, como vimos ao longo deste capítulo, estão com o modelo de Said, pela postura contestadora e incômoda de Tom Zé, sua militância (também presente no modelo de Morin), a preocupação em falar pelo povo, seu julgamento independente. Além disso, sua colocação como um exilado e um amador que busca trazer à tona o que pode passar despercebido também o aproxima deste modelo (e do de Bobbio), embora a condição marginal apareça nas falas de mais de um pensador. Com Gramsci a maior semelhança está em na função didática atribuída pelo pensador italiano. Seu espírito transformador o aproxima do intelectual de Foucault e de Eco. Este último, por sinal, atentou para a questão da atividade criativa dos intelectuais, que é um ponto essencial ao intelectual de Tom Zé.

No entanto, onde residiria a peculiaridade deste intelectual analfabeto? A característica mais interessante deste intelectual é, em primeiro lugar, sua condição de “analfabeto”. Este termo possui uma conotação que o difere dos demais, aproximando a figura do intelectual à daqueles a quem defende. O termo também denota uma noção de incompletude do artista que renega a todo tipo de acomodação estética ou criativa, e se coloca como imperfeito, sujeito a acidentes e a irregularidades em seu caminho, criando uma obra em constante releitura (ao contrário do que impõe a indústria fonográfica, uma canção como um produto intacto). O intelectual analfabeto tem defeitos, é defeituoso como nós (subalternos pós-coloniais). Seu defeito tem a forma de sua estética plagiocombinadora. Com suas inovações lúdico-estético-musicais e suas apropriações parodísticas o intelectual Tom Zé escreve um texto que transita em outros, promovendo um diálogo com o mundo escrito em uma língua liberta. Sua assimilação do outro não se dá de forma passiva, mas sim original, promovendo o diálogo. O intelectual analfabeto é aquele capaz de trazer para a música popular a filosofia e a política, estabelecendo *links* entre livros e canções e entre as chamadas “alta” e “baixa” culturas por meio de elementos que podem vir das identidades culturais dos países hegemônicos e ser incorporados aos “defeituosos oprimidos”, que agora os deglutem e os usam como armas. Assim como o termo “intelectual analfabeto” encerra um amálgama de elementos que são aparentemente díspares, sua obra reflete seus extremos. Sua conjugação de simplicidade (expressa na sua postura de “analfabeto”) e sofisticação (nos trocadilhos, dissonâncias, politonalidade, invenções, intertextualidade, etc.) nos redime e nos resume.

CONCLUSÕES

Nosso trabalho teve o intuito de propor um olhar sobre a técnica de escritura de letras das canções, ou melhor, das “descanções” de Tom Zé como uma proposta estética que o caracteriza como um novo tipo de intelectual, o intelectual analfabeto. Para tanto, no primeiro capítulo desta dissertação mostramos, pelo viés biográfico entremeado por rápidas considerações sobre a obra do artista, como a figura do compositor/intelectual Tom Zé veio a ser, o que justificamos pelas falas de Stuart Hall e Pierre Bourdieu. Assim, nossa viagem poética teve início na cidade natal do artista, Irará, e seguiu mostrando as várias vivências que influenciaram seu processo de composição, o qual esperamos ter mostrado ser destoante das formas tradicionais de composição literomusical, tanto na temática, na linguagem, e nas misturas rítmicas quanto no uso de instrumentos inovadores.

De Irará, Tom Zé herdou seu “analfabetismo” e a “simplicidade complicada” da tessitura de suas músicas, trazendo para o universo literomusical o nordeste, seu povo, sua cultura oral e moçárabe, além da técnica de performance de palco aprendida com os “homens da mala”. O investimento no código linguístico calcado na tradição e cultura do nordeste brasileiro marca, nas descanções de Tom Zé, o lugar da individualidade e coletividade dessa cultura como uma resposta às vozes que a subestimam. Suas leituras na biblioteca do avô abriram as portas para uma multiplicidade de influências que vão desde a literatura europeia até as revistas em quadrinhos. As mudanças para Salvador e para São Paulo representaram alterações profundas em seu modo de ver o mundo e de compor. Na primeira cidade Tom Zé aprofundou seus conhecimentos formais sobre música, o que o fez reconhecer melhor suas deficiências, e lá conheceu seus primeiros parceiros musicais. Na segunda, tornou-se cidadão do mundo e incorporou a cidade grande a seu corpo composicional.

Durante o Tropicalismo, como mostramos ainda no Capítulo 1, Tom Zé se mostrou como uma figura distinta dos demais, insistindo na experimentação, o que, como vimos, lhe custou a fama por um bom tempo. Na verdade, talvez por isso mesmo Tom Zé possa ser percebido como o mais tropicalista dentre eles. Com o movimento estético-musical, surgiu um Tom Zé que entendeu a necessidade de abertura para o mundo na forma de um diálogo entre culturas em uma posição de equilíbrio, repensando o Brasil e sua identidade em outros parâmetros, afirmando o local pela devoração antropofágica do outro.

O período conhecido como o exílio midiático do compositor representou um momento singular para o artista. As mesmas razões que fizeram com que ele deixasse de

aparecer nos *mass media* foram as razões de sua volta: suas experimentações musicais, ou seja, a dimensão investigativo-laboratorial da música. Tom Zé cada vez mais produzia músicas isentas das imposições promovidas pela indústria fonográfica. Mas tudo mudou quando foi “resgatado” quase acidentalmente por David Byrne e o mundo pôde (re)conhecer Tom Zé.

Tendo apresentado o compositor no primeiro capítulo, passamos à análise propriamente dita de sua obra. Como neste trabalho estudamos Tom Zé pelo prisma da literatura, restringimos nossas considerações às letras de suas descanções. Contudo, um problema que se apresentou inicialmente quando da análise do *corpus* (descanções de diversos de seus CDs, em especial *Com Defeito de Fabricação*, de 1998, e *Jogos de Armar*, de 2000) foi o de encontrar uma corrente teórica que pudesse dialogar com o mesmo, pois a obra de Tom Zé tem uma natureza escorregadia que não se presta a “aprisionamentos”. Ao observarmos algumas características do *corpus*, o Pós-Modernismo parecia ser uma plataforma adequada para estudar sua obra, especialmente por ser um fenômeno que, como a obra de Tom Zé, é cheio de contradições, por vezes subvertendo os mesmos conceitos que o definiram. Tom Zé é pós-moderno na medida em que sua obra promove conexões entre a mesma, o mundo e a história. No entanto, este se mostrou parcialmente inadequado, pois há também uma forte presença de elementos modernistas na obra de Tom Zé.

O mesmo problema se apresentou quando da tentativa de classificar a estética da plagiocombinação, ou “estética do arrastão”. Por ser uma forma de compor que privilegia a intertextualidade, propusemos termos como paródia, paráfrase, pastiche e apropriação (baseando-nos especialmente nos trabalhos de Hutcheon e Sant'Anna). Nenhum deles se mostrou adequado a todos os casos, muito embora nos pareça que a apropriação parodística seja uma definição mais próxima da pluralidade de estratégias de escritura utilizada por Tom Zé. Sendo assim, consideramos que sua opção por seguir um caminho próprio, contrário à corrente do corpo composicional brasileiro, o coloca em uma posição intermediária.

O termo “entre-lugar” passou, então, a se configurar como uma opção para tentar entender suas híbridas descanções. O “entre-lugar” de Tom Zé está nas letras recheadas de referências intertextuais, nas misturas rítmicas, na própria posição de Tom Zé enquanto artista frente à mídia (elogiado pela mesma embora suas músicas não sejam tocadas nos programas de rádio ou de televisão) e até mesmo na própria figura do intelectual analfabeto.

Consoante com as ideias tropicalistas, mostramos no segundo capítulo que as descanções de Tom Zé propõem o fim da hierarquia entre alta e baixa arte, transitando em uma trilha intertextual que conjuga simplicidade e sofisticação, brincando com a ideia de

gênero, de autoria, de originalidade e com a seriedade. Com sua técnica do “*arrastão*”, Tom Zé desmonta e remonta o mundo, questionando toda e qualquer forma de amarra ao processo de composição, especialmente no que tange à questão da originalidade. Ele nos mostra que o original é, na verdade, produto de empréstimos, e que o texto resultante dos arrastões possui diversas camadas formadas por fragmentos de textos anteriores. A desconstrução de Tom Zé está não somente na forma de compor a letra, mas nas misturas rítmicas e de estilos, sejam eles aparentemente díspares ou não.

Embora nosso foco tenha sido as letras das descanções de Tom Zé, não pudemos deixar de enriquecer nosso estudo com um item sobre a relação de Tom Zé com tecnologias de produção sonora, tanto no uso não ortodoxo de instrumentos tradicionais como na criação de seus “*instronzamentos*”, o que o converte em um dos melhores artesãos da tecnologia da música. Tanto nas misturas encontradas em suas letras, como também nas mesclas rítmicas e no uso inventivo dos instrumentos, vemos como o híbrido Tom Zé se converte em uma obra também híbrida (conceito de H. Bhabha) que promove o diálogo entre o novo e o antigo.

Sempre um inconformado, quando achamos que já ouvimos e vimos tudo de Tom Zé, ele aparece com algo novo. Assim como sua técnica musical evoluiu, suas letras experimentaram muitas transformações ao longo do tempo. Das músicas engraçadas que falavam de sua terra e sua gente, ele passou a criticar o regime totalitário a que o Brasil estava submetido, lançando farpas também para as classes privilegiadas e denunciando diferenças sociais. Mais tarde, a partir dos anos 80, vemos um Tom Zé que trabalha mais com temas como diferenças de sexo e classe, exclusão social e controle de natalidade e, mais recentemente, apareceram em suas descanções os excluídos e marginalizados. Extraíndo aleatoriamente elementos do grande acervo de ritmos e melodias mundiais, e também de sua própria tendência para a angulosidade e a dissonância, este *bricoleur* foi bem sucedido em criar um novo acordo tácito com seu público e uma nova forma de compor.

Usando um discurso de lógica e anti-lógica, mostramos um Tom Zé que usa metáforas e facécias para compor canções irônicas, pungentes e inventivas em um processo incessante de “*inacomodação*” estética e criativa. Sua “*descanção*” é uma anti-canção, ou uma canção inacabada que se presta a um processo infinito de releituras construtoras. Intertextualidade, erudição, cultura popular, trocadilhos, invenção, experimentação, liberdade, performance, o som do campo, a música da cidade, o passado, o presente, etc.: esses são apenas alguns dos ingredientes presentes na alquimia que é a escritura de Tom Zé.

No capítulo final desta dissertação traçamos um novo caminho teórico em busca de, juntamente com o conhecimento da obra do artista, compreender o que seria o intelectual

analfabeto de Tom Zé. Sendo assim, mostramos, inicialmente, a evolução do intelectual através do tempo. Vimos que, em seu surgimento, a figura do intelectual apresentava-se vinculada ao poder e que, mais tarde, há uma especialização da classe intelectual, que passa a receber por seu trabalho. Observamos que no Renascimento o intelectual passou a ter relativa liberdade criativa e que os intelectuais iluministas visavam ao melhoramento do mundo, embora ainda distantes dos anseios populares. O século XIX viu o reconhecimento do papel do intelectual na sociedade, enquanto que o século seguinte presenciou a migração dos intelectuais para a academia, e muitos deles passaram a ser professores universitários. Já o fim do século XX marcou uma diferenciação das profissões dos intelectuais. Jornalistas, apresentadores de programas de entrevistas, consultores, gerentes, etc., também passaram a ser considerados intelectuais. No novo milênio vemos os intelectuais buscando formas alternativas de atuação, mas geralmente se caracterizam como intérpretes das demandas da sociedade.

Além do histórico da figura do intelectual e de considerações sobre o(s) papel(eis) deste, apresentamos tipos diferentes de intelectual e suas funções na visão de diversos autores de renome – como Gramsci, Julien Benda, Sartre, E. Said e Eco – para que pudéssemos compará-los e contrastá-los com o modelo de intelectual de Tom Zé, o intelectual analfabeto.

Como percebemos ao longo da feitura desta dissertação, Tom Zé se concebe um simplório interiorano, habitante de um Brasil que é pobre, feio e analfabeto, embora na verdade seja um homem culto e doutor em música. Sua música é “defeituosa”, incompleta, feita em um país periférico, que fala uma língua considerada periférica. Daí o termo “analfabeto” que ele usa como uma auto-definição. Na verdade, seu alegado analfabetismo é uma falácia para justificar sua atitude libertadora. Ser analfabeto, em seu caso, é ser livre o suficiente para despojar-se de toda e qualquer amarra que cerceie a inventividade criadora.

O analfabetismo de Tom Zé, concluímos (conforme exposto ao final do capítulo três), é passível de ser visto como uma metáfora para um estrangeirismo, ou exílio da própria língua. Seu idioma é a língua liberta. Seus instrumentos são os objetos do dia-a-dia. Sua melodia é a música do mundo. Suas canções não são canções, são descanções. Sua matéria é o lixo sonoro da vida diária.

Assim como o herói “com defeito” de Mário de Andrade (Macunaíma), o intelectual analfabeto de Tom Zé é defeituoso – é pobre, feio, incompleto. Seus defeitos têm a forma e o tamanho de sua “estética do arrastão”: a apropriação e a reciclagem de uma variedade de elementos à sua disposição. Esses elementos podem vir dos países hegemônicos, ou do interior nordestino brasileiro, podem ser parte de nossa tradição literomusical ou cultural ou

mesmo de inovações. Ritmicamente falando, seu trabalho se apropria e desconstrói gêneros como o samba, a bossa nova, a música *folk*, o forró, o pagode, o *rock* e qualquer outro gênero que instigue seu senso criador. O intelectual analfabeto de Tom Zé, por ser um ente híbrido, tem nesse “entre-lugar” que ocupa a dupla visão, a liberdade e a capacidade para transitar em mundos diferentes, atuando como intermediário do diálogo entre culturas.

REFERÊNCIAS

Livros & Artigos impressos

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ÁVILA, C. **Tom Zé**: Poemúsica. In: Suplemento Literário de Minas Gerais, n. 361, 20 jul. 1973, p.4-5

BAKHTIN, M. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora UnB, 1993.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **A Aventura Semiológica**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BENDA, Julien. **The Treason of the Intellectuals**. New York: W. W. Norton & Company, 1969.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: **Obras escolhidas**. Magia e Técnica, Arte e Política. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 165-196.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Trad. de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.

BLOOM, Harold. **The Anxiety of Influence**: a theory of poetry. New York: Oxford University Press, 1997.

BOBBIO, Norberto. **Os intelectuais e o poder**. Tradução de Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: UNESP, 1997.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 41. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **The Corporatism of the Universal: The Role of Intellectuals in the Modern World.** New York, Telos 81 (Fall), 1989, p. 99-110.

_____. **Questões de Sociologia.** Tradução de Jeni Vaitsman. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BREMMER, Jan (org.) **Uma história cultural do humor.** Tradução de Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000.

CALEGARI, Lizandro Carlos. Notas Sobre A Poesia Marginal Brasileira. In: **Revista Litteris.** Campinas, N. 4, Março de 2010.

CAMPOS, Haroldo de. **Balanço da bossa e outras bossas.** São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração. In: **Revista Colóquio/Letras.** Ensaio. Lisboa, N. 62, Jul. 1981, p. 10-25.

CANCLINI, Néstor. **Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização.** 5ª Ed. Tradução de Maurício Santana. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

CÂNDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos.** Vol. 1. 3ª ed. São Paulo: Edusp, 1969.

COELHO, Cláudio N.P. A Tropicália: cultura e política nos anos 60. In: **Revista Tempo Social.** São Paulo, 1 (2), Depto. Sociologia / USP, 1989, 159-176.

COELHO, Frederico. A formação de um tropicalista: um breve estudo da coluna “Música Popular” de Torquato Neto. In: **Estudos Históricos.** Rio de Janeiro, N. 30, 2002, p. 129-146.

COHN, Gabriel (org.). **Comunicação e Indústria Cultural.** 4ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978, p. 287-295.

COSTA, Nelson Barros da. As letras e a letra: o gênero canção na mídia literária. In: DIONISIO, A. P.; MACHADO, A. R.; BEZERRA M. A. (Orgs.). **Gêneros textuais & Ensino.** Rio de Janeiro: Lucerna, 2002, p.107-121.

_____. **Canção popular e ensino da língua materna: o gênero canção nos Parâmetros Curriculares de Língua Portuguesa.** Linguagem em (Dis)curso. Tubarão, 1(1) p.9-36, 2003.

DANTON, Gian. **Cultura pop.** São Paulo: Virtualbooks, 2000.

DEALTRY, Giovana; LEMOS, Masé; CHIARELLI, Stefania. (Orgs.) **Alguma prosa: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea.** Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença.** 3ª ed. Trad. Maria Beatriz M. N. da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **Papel-Máquina.** Trad. Evando Nascimento. São Paulo: Ed. Estação Liberdade, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução de Rafael Godinho. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DIAS, Graça Silva. **António Aleixo** - problemas de uma cultura popular. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1977.

DUNN, Christopher. Senhor Cidadão e o Andróide com Defeito: Tom Zé e a Questão da Cidadania no Brasil. In: COSTA, Nelson Barros da. (Org.) **O charme dessa nação**. Fortaleza: Expressão Gráfica. 2007

_____. **Tom Zé**: o elo perdido do tropicalismo. Brasil/Brazil, Porto Alegre, ano 7, n.11 1994, Editora Mercado Aberto, 1994, p.110-20.

_____. Tom Zé põe dinamite nos pés do século. In: **O Estado de S. Paulo, 24 de fevereiro de 2001**. Disponível em <<http://www.tomze.com.br/art82.htm>>. Acesso em 19 set. 2009.

ECO, Umberto. A função dos intelectuais. In: **Revista Época**. N. 246, p. 22-23, 3 fev. 2003.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália**: Alegoria, alegria. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê, 1996.

FERREIRA, A. B. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERREIRA, Nádya P. Tropicalismo: retomada oswaldiana. In: **Revista de Cultura Vozes**. Rio de Janeiro, vol. 66, n. 10, 1972, p. 6-15.

FERNANDES, Frederico; LEITE, Eudes Fernando. (Org.) **Oralidade e literatura 2**: práticas culturais, históricas e da voz. Londrina: Eduel, 2007.

FISCHERMAN, Diego. **Efecto Beethoven**: Complejidad y valor en la musica de tradición popular. Buenos Aires: Padiós, 2004.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Tradução de Antonio F. Cascais e Edmundo Cordeiro. 3a. Ed. Lisboa: Vega, 1992.

_____. Truth and Power. In: **Power/Knowledge**: Selected interviews and other writings - 1972-1977. New York: Pantheon, 1980.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 17ª. Edição. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1987.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Imprensa Universitária, 2006.

GIL, Gilberto. **Todas as letras**. Organização Carlos Rennó. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GRAMSCI, Antonio. **Materialismo histórico e a filosofia de Benedetto Croce**. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

- _____. **Os intelectuais e a Organização da Cultura**. São Paulo: Círculo do Livro, 1995.
- _____. The Formation of Intellectuals. In: Ed. LEITCH, Vincent. **Norton Anthology of Theory and Criticism**. New York: Norton, 2001, p. 1135-1143.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HASSAN, Ihab. **The culture of postmodernism**. Theory, culture and Society. Cleveland, no. 2 (3), 1985, p. 119-132.
- HILL, Telenia. **Estudos de teoria e crítica literária**. Rio de Janeiro: Alves, 1983.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **26 Poetas Hoje**. São Paulo: Aeroplano, 2001.
- HOMEM DE MELLO, José Eduardo. **Música popular brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- HUTCHEON, Linda. **A Theory of Parody: the Teachings of Twentieth-Century Art Forms**. New York and London: Methuen, 1985.
- _____. **Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- HUYSSSEN, Andreas. **Memórias do Modernismo**. Tradução de Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.
- INFORMATIVO ABRAMUS. Entrevista. Ano I, Número I. Set/Out/Nov. 2008, p.4-5.
- JACOBY, Russell. **The Last Intellectuals: American Culture in the Age of Academy**. New York: The Noonday Press, 1987.
- JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1997.
- JENNINGS, Jeremy; KEMP-WELCH, Anthony. **Intellectuals in Politics: From the Dreyfus affair to Salman Rushdie**. New York: Routledge, 1997.
- KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2003.
- KRISTEVA, Julia. **Estrangeiros para nós mesmos**. São Paulo: Rocco, 1993.
- _____. **Cadernos de opinião**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, no. 1, 1977.
- LE GOFF, Jacques. **Os intelectuais na Idade Média**. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- LIMA, Marisa Álvares. **Marginália – arte e cultura na idade da pedrada**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1997.

LOTERMANN, Clarice. Amor de Capitu? In: **Revista Letras**. N. 61. Especial. Curitiba: Editora UFPR, 2003, p. 355-366.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. 5. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

MACHADO, Ida Lúcia. A paródia vista sob a luz da análise do discurso. In: MARI, H. *et al.* (org.). **Fundamentos e dimensões da Análise do Discurso**. Belo Horizonte: Núcleo de Análise do Discurso FALE-UFMG, 1999.

MACIEL, Luis Carlos. **Geração em transe, memórias do tempo do tropicalismo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MARCUSCHI, L. A. Marcadores conversacionais no português falado: formas, posições e funções. In: CASTILHO, A. T. (org.). **Português falado do Brasil**. Campinas: Ed. Unicamp, 1989.

MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do Manifesto do CPC. In: **Arte em Revista**. N. 1. São Paulo: CEAC, 1979, p. 67.

MATTOSO, Glauco. **O que é literatura marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MERRIAM WEBSTER'S ENCYCLOPEDIA OF LITERATURE. Springfield: Merriam-Webster Inc., 1995.

MELLO, Heitor Ferraz. De mão em mão: a poesia marginal dos anos 70. In: CESAR, Ana Cristina *et al.* **Poesia marginal**. São Paulo: Ática, 2006.

MORIN, Edgar. **Meus Demônios**. Tradução de Leneide Duarte e Clarisse Meireles. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

NETO, Torquato. O dono do sucesso. In: **Jornal dos Sports**. Coluna "Música Popular". Rio de Janeiro, out. 1967.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Papyrus, 1998.

PANAROTTO, Demétrio. **Qual sertão, Euclides da Cunha e Tom Zé**. São Paulo: Lumme, 2009.

PERLMAN, Janice E. **O mito da marginalidade**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.

PIGLIA, Ricardo. Memória y tradición. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 2, 1990, Belo Horizonte. **Anais do 2º Congresso ABRALIC**. V.1, Belo Horizonte, ago. 1990, p. 60 - 67.

PRATT, Mary Louise. **Arts of the Contact Zone**. Profession 91. New York: MLA, 1991, p. 33-40.

PROENÇA FILHO, Domício. **Pós-Modernismo e Literatura**. São Paulo: Ática, 1988.

PRYSTHON, Angela. Revisitando a antropofagia: os estudos culturais brasileiros nos anos 90. In: **Revista FAMECOS**. N. 17. Porto Alegre, Abril de 2002.

RIBEIRO, Wagner. **Folclore Musical**. Vol. III. A História da Música na América. São Paulo: Ed. Alfabeto, 1965.

RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RÓDENAS, Domingo. (Org.) **100 escritores del siglo XX**. Madrid: Artes Gráficas Huertas, 2008.

RODRIGUES, Márcia Barros F. (Org). **A atualidade do pensamento de Antônio Gramsci para a história política**. Vitória: PPGHis, 2005.

ROSZAK, Theodore. Uma Invasão de Centauros. In: ROSZAK, Theodore, **A Contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil**. Tradução de Sônia Coutinho. São Paulo: Vozes, 1972.

SAID, Edward W. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Representações do Intelectual**. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SALLES, Paulo de Tarso. **Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

SALOMÃO, Waly. Politicamente Correto: novo quesito da Marquês de Sapucaí. In: SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: qual é o parangolé?** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

SALVATTI, Fábio. **A Plagiocombinação Como Estratégia Dramatúrgica Na Cibercultura**. 2004. 180f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Faculdade de Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. **Convergências: poesia concreta e tropicalismo**. São Paulo: Nobel, 1985.

SANT'ANNA, Affonso R. de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1988.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. **Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural**. São Paulo: Perspectiva/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

SARLO, Beatriz. Arcaicos o marginales? Situación de los intelectuales en el fin del siglo. In: **Punto de Vista**. Buenos Aires, n.47, año XVI, dec. 1993, p.1-5.

SARTRE, Jean-Paul. **Em defesa dos intelectuais**. Tradução de Sérgio Góes de Paula. São Paulo: Ed. Ática, 1994.

SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de Palavras**: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Tradução Luiz Fernando P.N. Franco. Campinas: Editora UNICAMP, 1990.

SILVA, Helenice Rodrigues da. **Fragments da história intelectual**: entre questionamentos e perspectivas. São Paulo, Campinas: Papirus, 2002.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Trad. de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

SUASSUNA, Ariano. **Iniciação à estética**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

TATIT, Luiz. **O Cancionista**: Composição de Canções no Brasil. São Paulo: Ed. EDUSP, 2004a.

_____. **O Século da Canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004b.

TOCQUEVILLE, A. de. **O Antigo Regime e a Revolução**. Tradução de Rosemary C. Abílio. 2 ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, , 1982.

TODOROV, Tzvetan. **O homem desenraizado**. Tradução de Christina Cabo. Rio de Janeiro: Record, 1999.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

TROTTA, Felipe da Costa. Samba em tempos de globalização: o caso do Negritude Júnior. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO - INTERCOM, 28, 2005, Rio de Janeiro. . **Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação Intercom**. Rio de Janeiro, 2005, p.12-25.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. **Métrica derramada**: prosódia musical na canção brasileira popular. Rio de Janeiro: Brasiliana, 1999, p. 48-56.

VALENTE, André. Intertextualidade: Aspecto da textualidade e fator de coerência. In: HENRIQUES, Cláudio Cezar; PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves (orgs.). **Língua e transdisciplinaridade**: rumos, conexões e sentidos. São Paulo: Contexto, 2002, p. 177-192.

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

VOLPE, Miriam L. **Geografias do Exílio**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

WISNIK, José M. **O Som e o sentido**: Uma história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

YAMPOLSCHI, Roseane. Intertextualidade e estetismo na música pós-moderna. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 16, 2006, Brasília. Congresso. Brasília, 2006, p.448-453.

ZÉ, Tom. **Tropicalista Lenta Luta**. São Paulo: Publifolha, 2003.

Websites

“A BOSSA NOVA, FEMININA E FRÁGIL, CONQUISTOU MAIS TERRAS QUE NAPOLEÃO E NABUCODONOSOR” – DESENTERRANDO UMA ENTREVISTA COM TOM ZÉ. In: **Desova**. Disponível em <<http://desova.wordpress.com/2009/09/14/a-bossa-nova-feminina-e-fragil-conquistou-mais-terras-que-napoleao-bonaparte-e-nabucodonosor-desenterrando-uma-entrevista-com-tom-ze>> Acesso em 21 jan. 2010.

ALMEIDA, Emanuelle de Souza Silva. Tropicalismo: uma porta aberta para a pós-modernidade no Brasil. In: **Escrita – Biblioteca virtual de escritores**. Disponível em <http://www.escrita.com.br/escrita/leitura.asp?Texto_ID=7518> Acesso em 12 dez. 2009.

ANDRADE, Julia Pinheiro. Música e sociedade, canção popular e cultura de massas: a experiência urbana do tropicalismo e do rap na cidade de São Paulo (Brasil). In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 17., 2007, Florianópolis. **Anais...** Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/etnomusicologia/etnom_JPAndrade.pdf>. Acesso em 1 fev. 2010.

BUENO, Zuleika de Paula. **Geléia Geral, Tropicalismo e a modernidade brasileira**. Disponível em: <<http://www.fkb.br/arquivos/arquivo4.doc>>. Acesso em: 12 dez, 2009.

BRASIL, Mauricio Salles. O Intelectual moderno: Uma visão Foucaultiana. In: **Revista Eletrônica Direito UNIFACS – Debate Virtual**. N.39, Agosto de 2003. Disponível em: <http://www.facs.br/revistajuridica/edicao_agosto2003/convidados/conv01.doc>. Acesso em: 12 dez. 2009.

CANCIAN, Renato. **O papel social dos pensadores**. Disponível em: <<http://educacao.uol.com.br/sociologia/ult4264u36.jhtm>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

CÂNDIDO, Livia. Memórias do Tropicalismo. In: **Publique!** N. 189, 2007. Disponível em: <<http://publique.rdc.pucrio.br/jornaldapuc/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inford=571&sid=20&tpl=printerview>>. Acesso em: 23 abr. 2010.

CANTINHO, Maria João. Modernidade e alegoria em Walter Benjamin. In: **Revista de cultura**. N. 29. Fortaleza, São Paulo, out. 2002. Disponível em <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag29benjamin.htm>> Acesso em 23 abr. 2010.

COELHO, Luiz Alexandre. Todos os tons de Tom Zé. In: **Revista Backstage**. Disponível em: <<http://www.tomze.com.br/ent1.htm>>. Acesso em: 23 abr. 2010.

COSTA, Adriane Vidal. *Vargas Llosa: um intelectual latino-americano entre Sartre*

e Camus. In: **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**. Ano I, N. I, Julho de 2009. Disponível em: <http://www.rbhcs.com/index_arquivos/Artigo.Vargas%20Llosa.%20um%20intelectual%20latino-americano%20entre%20Sartre%20e%20Camus.pdf>. Acesso em: 10 out. 2009.

DESCUBRA Curitiba. Tom Zé. 2007. Disponível em <<http://www.descubracuritiba.com.br/?s=shows&ss=show&id=196>>. Acesso em 01 fev. 2010.

CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de la Mancha**. Literatura española del siglo XVII. Disponível em: <http://html.rincondelvago.com/don-quiote-de-la-mancha_miguel-de-cervantes_65.html>. Acesso em 15 abr. 2010.

DUNN, Christopher. Tom Zé põe dinamite nos pés do século. In: **O Estado de S. Paulo**, Caderno 2, 24 de Fevereiro de 2001. Disponível em <<http://www.tomze.com.br/art82.htm>>. Acesso em 19 set. 2009.

EVANGELISTA, Ronaldo. Tom Zé derruba as barreiras da lógica musical em seu show. In: **Folha de São Paulo**. Ilustrada, s/d. Disponível em <<http://www.tomze.com.br/art153.htm>>. Acesso em 01 fev. 2010.

ESSINGER, Silvio. **Tom Zé** - série Dois momentos, vol.15. Disponível em: <<http://www.tomze.com.br/art65.htm>>. Acesso em: 12 set. 2009.

FALA TOM ZÉ, O POPULAR E ERUDITO QUE PRATICA A IMPRENSA CANTADA. In: **Revista Imprensa**. Fevereiro, 1999. Disponível em <<http://www.tomze.com.br/ent4.htm>> Acesso em 01 fev. 2010.

FILARDI, Thiago. Tom Zé – Estudando a bossa (2008; Biscoito Fino, Brasil). In: **A camarilha dos quatro**. 17 nov. 2008. Disponível em: <<http://camarilhadosquatro.wordpress.com/2008/11/17/tom-ze-estudando-a-bossa-2008-biscoito-fino-brasil/>>. Acesso em: 20 nov. 2008.

GALILEA, Carlos. **Ojos y oídos de poeta**. In: El País.es. 3 out. 2004. Disponível em <<http://www.tomze.com.br/art138.htm>>. Acesso em: 12 jan. 2010.

GELPI, Albert. The Genealogy of Post-Modernism: Contemporary American Poetry. In: **The Southern Review**, 1990,p. 517-541. Disponível em: <<http://www.english.upenn.edu/~afilreis/88/gelpi.html>>. Acesso em: 12 jan. 2010.

GIRON, Luís Antônio. **Tom Zé precursor tecno**: Co-fundador da Tropicália leva furadeira para gravação. Disponível em: <<http://www.tomze.com.br/art7.htm>>. Acesso em: 12 abr. 2010.

HERRERO, Rodrigo. **A Retomada Antropofágica da Tropicália**. Disponível em: <<http://www.rabisco.com.br/44/tropicalia.htm>>. Acesso em: 12 mar. 2010.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Literatura Marginal**. Disponível em: <<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/?p=638>>. Acesso em: 12 mar. 2010.

JEUDY, Henri-Pierre. **Toda modernidade termina em ironia**. Disponível em: <http://www.editorasulina.com.br/imprensa_pdf.php?id=313>. Acesso em: 12 jun. 2010.

KELLY, Jennifer. **An Encounter with Tropicalia's Trickster: The Tom Zé Interview**. Disponível em: <<http://www.popmatters.com/music/interviews/ze-tom-060310.shtml>>. Acesso em: 11 jan. 2010.

LIMA, Tatiana. *Tom Zé - inventor de sons*. In: **Jornal A Tarde**. Caderno 2, s/d. Disponível em <<http://www.tomze.com.br/ent2.htm>>. Acesso em: 05 dez. 2009.

MAESTRI, Mário. **O intelectual raivoso**. Disponível em: <<http://www.consciencia.net/2005/mes/06/maestri-intelectualraivoso.html>>. Acesso em: 05 dez. 2009.

MAROCA, Maria. **Transes e trânsitos: o entre-lugar e a intelectualidade brasileira**. Disponível em: <<http://www.apebfr.org/passagesdeparis/edition1/articles/p45-MAROCA.pdf>>. Acesso em: 05 dez. 2009.

MEDAGLIA, Júlio. **Estudando Tom Zé**. Disponível em <<http://www.tomze.com.br/pestudandob.htm>>. Acesso em 01 fev. 2010.

NAPOLITANO, Marcos. **A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural**. In: CONGRESSO DE LA RAMA LATINOAMERICANA DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL PARA EL ESTUDIO DE LA MUSICA POPULAR - IASPM, 4, 2002, Cidade do México. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/articulos/Napolitano.pdf>>. Acesso em: 01 fev. 2010.

NAVARRO, Kauanna. **Um maluco beleza na Virada Cultural**. Disponível em: <<http://www.tomze.com.br/art192.htm>>. Acesso em: 01 fev. 2010.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa Nova à Tropicália: Contenção e excesso na música popular**. Revista Brasileira de Ciências Sociais. N. 43, V. 15. São Paulo, Junho 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69092000000200003&script=sci_arttext>. Acesso em: 01 fev. 2010.

NERCOLINI, Marildo José. **O intelectual latino-americano hoje - Caminhos e descaminhos**. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS, 2, 2002, Belo Horizonte. Disponível em: <http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000012002000300041&script=sci_arttext>. Acesso em: 01 fev. 2010.

NOVAES, Aduino. **O intelectual, hoje**. Disponível em: <http://www.triplov.com/letras/adauto_novaes/silencio_dos_intelectuais.htm>. Acesso em: 12 abr. 2010.

PANAROTTO, Demétrio. **Tom Zé, 70 anos é pouco**. Disponível em <<http://www.repom.ufsc.br/repom4/contraponto.htm>>. Acesso em 01 mar. 2010.

PARELES, Jon. Tecendo um Contraponto de Idéias. In: **New York Times online**. Disponível em <<http://www.tomze.com.br/art53.htm>>. Acesso em: 01 fev. 2010.

PAULO, João. Cantando Alegremente. In: **Estado de Minas online**. s/d. 2008. Disponível em: <<http://www.tomze.com.br/art204.htm>>. Acesso em: 12 dez. 2009.

PERRONE, Charles A. **Pau-Brasil, Antropofagia, Tropicalismo e Afins**: o legado modernista de Oswald de Andrade na poesia e canção brasileiras dos anos 60/80. Disponível em: <http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/leituras_gg_antropofagia3.php>. Acesso em: 12 dez. 2009.

PINTO, Tão Gomes *et al.* **Vintenário**: duas décadas de imprensa em revista. São Paulo, Ano XII, N. 137, Fevereiro de 1999, p. 210-217. Disponível em: <http://portalimprensa.uol.com.br/vintenariio/adm/vintenariio_imprensa_entrevista_tomze.pdf>. Acesso em: 13 dez. 2008.

SILVA, Helenice Rodrigues da. O intelectual, entre mitos e realidades. In: **Revista Espaço Acadêmico**. N. 29, Outubro de 2003. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/029/29csilva.htm>>. Acesso em: 12 fev. 2010.

TOM ZÉ: O JEITO É "POLITICAR" A MÚSICA BRASILEIRA. In: **Sindicato dos Radialistas – DF online**. 18 de Abril de 2010. Disponível em: <http://www.radialistasdf.com.br/site/index.php?option=com_content&view=article&id=580:tom-ze-o-jeito-e-qpoliticarq-a-musica-brasileira&catid=42:divirta-se&Itemid=71>. Acesso em: 19 abr. 2010.

VITA, Luiz. “Fabricando Tom Zé” desvenda genialidade do compositor. In: **Reuters**. 13/07/07. Disponível em <<http://g1.globo.com/Noticias/Cinema/0,,MUL68972-7086,00.html>>. Acesso em 13 ago. 2009.

WILD, Bianca. **O intelectual engajado, uma figura em extinção?** Disponível em: <<http://www.ciranda.net/spip/article1774.html>>. Acesso em: 19 abr. 2010.

“ARTIGO É FESTIVO, NÃO É SÉRIO”, diz Tom Zé. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 9 mai. 1999. Disponível em <http://www.tomze.com.br/art45.htm> Acesso em: 01 fev. 2010.

_____. **Entrevista**. Programa do Jô. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=hubD31XaHqU>>. Acesso em: 10 jul. 2010.

_____. **Jogos de Armar**. Disponível em <<http://www.tomze.com.br/pjarm.htm>>. Acesso em: 12 jan. 2010.

O TROVADOR ELÉTRICO – 1996. In: **Revista Graffiti**. Disponível em <http://www.graffiti76.com/entrevista_01.htm>. Acesso em 01 fev. 2010.

PLOFT-DÓING-PÍÍÍÍ. In: **Revista E**. N. 47. Caderno Música, 2009. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=103&Artigo_ID=1122&IDCategoria=1261&reftype=2>. Acesso em 01 fev. 2010.

ZÉ, Tom. **Seu piroca. Boas penas. Limpidez mão dupla**. Disponível em <http://tomze.blog.uol.com.br/arch2009-05-24_2009-05-30.html>. Acesso em 15 set. 2009.

“Artigo é festivo, não é sério”, diz Tom Zé. **O Estado de S. Paulo**. São Paulo, 9 mai. 1999. Disponível em <http://www.tomze.com.br/art45.htm> Acesso em: 01 fev. 2010.

ZÉ, Tom. **Show Santo André hoje. Comentando mais “Raízes”**. Disponível em http://tomze.blog.uol.com.br/arch2010-02-14_2010-02-20.html. Acesso em 12 jun. 2010.

ZÉ, Tom. **Fabrication defect**. Disponível em <http://www.tomze.com.br/art187.htm>. Acesso em 12 jan 2009. **Discos e CDs**

Discos e CDs

TROPICALIA OU PANIS ET CIRCENCIS. Disco coletivo. São Paulo: Estúdio RGE, 1968.

VELOSO, Caetano. **Caetano Veloso**. São Paulo: Philips, 1968.

ZÉ, Tom. **Danç-Êh-Sá**. São Paulo: Tratore, 2006.

ZÉ, Tom. **Estudando a Bossa**. São Paulo: Biscoito Fino, 2008.

ZÉ, Tom. **Estudando o Samba**. São Paulo: Continental, 1976.

ZÉ, Tom. **Imprensa Cantada**. São Paulo: Trama, 2003.

ZÉ, Tom. **No Jardim da Política**. São Paulo: TZ 1073, 1998.

ZÉ, Tom. **Silêncio de Nós Dois / Senhor cidadão (compacto)**. São Paulo: RGE, 1971.

ZÉ, Tom. **The Hips of Tradition**. New York: Luaka Bop/Warner Bros, 1992.

ZÉ, Tom. **Todos os olhos**. São Paulo: Continental, 1973.

ZÉ, Tom. **Com defeito de fabricação**. Nova Iorque: Luaka Bop, 1989.

ZÉ, Tom. **Correio Da Estação Do Brás**. São Paulo: Continental, 1978.

ZÉ, Tom. **Jogos de Armar**. São Paulo: Trama, 1978.

ZÉ, Tom. **Se o Caso É Chorar**. São Paulo: Continental, 1972.

ZÉ, Tom. **Tom Zé**. São Paulo: Rozemblit, 1968.

Vídeos

FABRICANDO TOM ZÉ. Direção de Décio Matos Jr. São Paulo: Goiabada Productions, Spectra Midia, Miquiratã Filmes, Primo Filmes, 2007. 1 DVD (90 min.): NTSC, cor, legendado. Português.

JOGOS DE ARMAR. Direção de Fernanda Telles. São Paulo: Trama, 2003. 1 DVD (158 min.): NTSC, cor, legendado. Português.