



DISCUTINDO A ARTE DE TOM ZÉ: NAS INCURSÕES PELA HERMENÊUTICA E ESTÉTICA¹.

Emília Saraiva Nery*

Universidade Federal de Uberlândia – UFU

emilia.nery@gmail.com

RESUMO: Este artigo trata, inicialmente, de uma problematização sobre o lugar “privilegiado” dos músicos, especialmente do baiano Tom Zé, para interpretar suas canções e trajetórias musicais. Em seguida, aborda-se o debate sobre a existência de uma hierarquia entre a Literatura e a Canção na proposta de uma linha evolutiva na Música Popular Brasileira. Por fim, aponta-se os elementos questionadores das noções de autor e obra na arte de Tom Zé, tais como: o plágio de outras músicas e o princípio da obra aberta.

PALAVRAS-CHAVE: Hermenêutica – Estética – Tom Zé.

ABSTRACT: This paper talks, initially, about a questioning of the place "privileged" of musicians, especially the Bahia Tom Zé, to interpret his songs and musical careers. In the begin, talks about the debate about on the existence of a hierarchy between literature and song in the proposal of an evolutionary line in the Popular Brazilian Music. In the end present the questioning elements of the notions of author and work in the art of Tom Zé, such as plagiarism of other songs and the principle of open work.

KEY-WORDS: Hermeneutics – Aesthetics – Tom Zé.

Tô te explicando
Pra te confundir
Tô te confundindo
Pra te esclarecer

Tom Zé

¹ Este artigo é um desdobramento do projeto de doutoramento “Imprensa cantada de Tom Zé e o desdém de uma linha evolutiva na Música Popular Brasileira (dos meados dos anos 1960 aos meados dos anos 1980)”, desenvolvido por mim sob a orientação do professor Dr. Alcides Freire Ramos e vinculado à linha de pesquisa Linguagens, Estética e Hermenêutica do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia – UFU.

* Docente de História pela Secretaria de Educação do Estado do Piauí. Doutoranda em História pela Universidade Federal de Uberlândia-UFU e mestre em História do Brasil pela Universidade Federal do Piauí - UFPI. Integrante do grupo de pesquisa História, Cultura e Subjetividade, do CNPq.

AS AUTOINTERPRETAÇÕES DOS MÚSICOS: OS PERIGOS DAS UNIDADES ENTRE O AUTOR E A SUA OBRA.

O músico baiano Tom Zé, nas palestras que antecedem aos seus shows² e nas suas “aulas-shows”³ tem o esforço de elaborar uma interpretação sobre as suas canções e uma imagem acerca do seu processo criativo e da sua trajetória musical. Essas suas declarações explicativas podem ser refletidas à luz de um questionamento sobre a possível qualificação “privilegiada” do artista para interpretar as suas produções.

Tom Zé, por ser compositor, está mais apto a interpretar as suas produções lítero-musicais? O estudioso das suas músicas deve considerar seus ímpetos de criação como critérios para análises de suas canções? A interpretação do compositor sobre suas canções, refletida a partir do pensamento de Schleiermacher de que “o autor não tem dados diferentes dos nossos”,⁴ pode ser vista como mais uma dentre várias interpretações. Portanto, deve ser problematizada como qualquer outra interpretação. É como acrescenta Gadamer:

Disso segue-se – o que a hermenêutica jamais deveria esquecer – que o artista que cria sua obra não é o seu intérprete qualificado. Como intérprete não tem nenhuma primazia básica de autoridade face ao simples receptor de sua obra. Na medida, em que ele próprio reflete, converte-se em seu próprio leitor. Sua opinião como produto dessa reflexão não é paradigmática⁵.



² A sua palestra mais recente ocorreu na tarde do dia 26 de abril deste ano, na Universidade Federal de Goiás através do “Projeto Música no Câmpus – Show com Tom Zé e Banda”. No mesmo dia, às 20 horas, ele apresentou o seu show. Dados da agenda do músico, disponíveis nos sites www.tomze.com.br; www.ufg.br/page.php?noticia=7431. Acesso: 01 de novembro de 2011.

³ Dentre essas aulas-shows, que alternam conversas e canções, tive acesso à que foi realizada no dia 21 de janeiro de 2005, no auditório do Centro de Convenções do Ceará, localizado na cidade de Fortaleza. Essa aula-show foi gravada para o Programa Nomes do Nordeste. Programa esse sobre personalidades da região nordestina.

⁴ SCHLEIERMACHER, Friedrich D. **Hermenêutica e Crítica**. Ijuí: Editora da UNIJUÍ, 2005, Vol. I, p. 115. Vale à pena lembrar que Schleiermacher, apesar de problematizar a autoridade do autor para interpretar a sua obra, acreditava que a variedade de interpretações sobre uma obra era submetida a uma existência absoluta da linguagem e ao encaixe numa História Universal. Schleiermacher propôs, sobretudo, uma identidade entre o pensamento do autor e sua obra. Diante dessa identidade, o trabalho do hermeneuta, segundo ele, é “compreender o discurso, primeiramente tão bem e, depois, melhor do que seu autor. Por que não temos conhecimento imediato daquilo que nele se encontra, devemos tentar trazer à consciência o que lhe permanecer inconsciente [...]”. Cf. *Ibid.*, p. 115.

⁵ GADAMER, Hans-Georg. Segunda Parte: a extensão da questão da verdade à compreensão nas ciências do espírito. In: **Verdade e Método**. Petrópolis: Vozes, 2008, Vol. I, p. 264-265.

O ato pedagógico de explicar canções não é recente e também não é tributário apenas ao Tom Zé. Músicos contemporâneos a ele, tais como Luiz Tatit⁶ e José Miguel Wisnik⁷, também se utilizaram desse recurso. Perguntado sobre as motivações das explicações dos músicos a cerca das suas produções lítero-musicais, o músico paulista Tatit respondeu que:

Isso era muito dos anos mil novecentos e setenta, sabe? Na música de vanguarda, justamente, tinha essa história de você explicar a música por que eram tão complicadas de entender na música erudita, que os autores se propunham a dar uma pequena aula sobre a música para que os ouvintes pudessem absorver mais daquilo. Isso nós fizemos. Sabe que o Rumo fez isso de uma maneira até sistemática, no começo dos anos mil novecentos e setenta. Depois aquilo começou a ficar de uma chatice tremenda porque só nós fazíamos aquilo. [Risos] Então, nós viramos o show daqueles caras que querem explicar a música. [Risos] Enquanto que nos outros shows, ninguém precisava explicar nada e era muito mais fácil de absorver. A gente evidentemente abandonou isso. O [José Miguel] Wisnik lidou muito com essa história de aulas sobre música. O próprio livro dele, “Os sons e os sentidos” vem de aulas que ele deu sobre música, a linguagem musical. Então, ele acabou incorporando um pouco por causa dessa história dele de professor. Acabou incorporando nos shows. Isso até tem um sentido, que dá um pouco de gancho para ser convidado para apresentar mais. É porque como nós não estamos no circuito das músicas conhecidas, então você precisa ter uma espécie de ganchos para a imprensa, que anuncie o seu show. Se você diz que não é um show normal. É um show que tem também uma aula junto, que vai explicar tal coisa. Sai matérias sobre aquilo. Então, chama mais atenção para o show. [...] Eu acho que o [José Miguel] Wisnik ainda mantém nos shows dele. Faz tempo até que eu não vejo os shows dele. Eu tenho impressão que, às vezes, ele ainda anuncia como uma aula show. Ele e o [Arthur] Nestrovski⁸. É o jeito de ter mais ganchos para a imprensa. Eu fiquei,



⁶ Músico paulista que integrou o grupo Rumo e a vanguarda paulistana (ou os independentes) dos anos 1970 e 1980. A prática musical de Tatit e dos independentes era focalizada na criação de vanguarda, nas conquistas radicais das composições dodecafônicas e atonais dos mestres europeus no plano da música popular e na gravação dos seus trabalhos em selos independentes. Nessa época, entrou em contato com o músico Tom Zé por causa das divulgações dos discos do Rumo e do Lira Paulistana, realizadas pelo músico baiano. Em 1987, participou ao lado de Tom Zé das comemorações dos vinte anos do Tropicalismo no Sesc- Pompéia. A partir dos anos 1990, fez participações em shows de Tom Zé e vice-versa. Realizou ainda entrevista com o compositor Tom Zé em 22 de agosto de 2003. Ver: ZÉ, Tom. Entrevista a Luiz Tatit e Arthur Nestrovski. In: ZÉ, Tom. **Tropicalista lenta luta**. São Paulo: Publifolha, 2003, p. 214- 267. Apresenta-se regularmente com os músicos José Miguel Wisnik e Arthur Nestrovski. É também professor de Linguística pela USP e autor de livros sobre análise semiótica da canção.

⁷ Músico paulista e professor aposentado de Literatura pela USP. Dentre as parcerias com Tom Zé, destaca-se o balé Parabelo para O Grupo Corpo, em 1997. Apresenta-se regularmente com os músicos Luiz Tatit e Arthur Nestrovski.

⁸ Compositor gaúcho. Foi editor da Publifolha. Responsável pela publicação do songbook e autobiografia de Tom Zé (ver nota 6). Apresenta-se regularmente com Tom Zé, Luiz Tatit e José Miguel Wisnik. Atualmente, é diretor artístico da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp).

aos poucos, com certa aversão a esse tipo de entrosamento. Para mim, foi sempre muito separado o momento de reflexão da apresentação.⁹

De acordo com o relato acima, as autointerpretações reflexivas sobre as canções ultrapassam os limites pedagógicos e se constituem como estratégias de *marketing* e de venda para os músicos, como Tom Zé e Luiz Tatit, que vivenciaram ou vivenciam condições restritas de circulação de suas produções lítero-musicais.

Por sinal, as declarações dos músicos, como Tatit, quando se dispõem a explicar suas autoreflexões sobre suas canções, devem ser postas sob suspensão da mesma maneira, porque “os artistas não vêm com bons olhos as análises de seus trabalhos¹⁰” pelos teóricos ou críticos musicais.

A autobiografia¹¹ do compositor Tom Zé é uma forma de autoreflexão sobre sua vida e arte que deve ser igualmente questionável, pois pode ser observada como um recurso de elaboração de uma suposta coerência entre o músico e suas produções lítero-musicais. A união entre o pensamento do autor e a sua obra remonta aos princípios da hermenêutica do século XIX. Porém, é possível observar algumas ponderações sobre a provável existência de uma hierarquia, no ato de interpretar, entre a literatura ou as produções culturais da época e as biografias, pensando com o seguinte axioma de Schleiermacher:

Antes do início da interpretação psicológica (técnica), precisa estar estabelecida a maneira como o objeto e a linguagem eram dados ao autor, e o que se pode saber de outra forma de seu estilo peculiar. Quanto ao primeiro, é de se incluir a situação em que se encontrava em sua época, o gênero ao qual pertence a obra; e quanto ao segundo, é de se incluir o que era usual nesse setor determinado e quase fronteiro. Desse modo, nenhuma compreensão exata desse tipo sem um conhecimento da literatura semelhante contemporânea e daquilo que era dada ao autor como modelo anterior. Semelhante estudo articulado em relação a este aspecto da interpretação não pode ser substituído por nada. Quanto ao terceiro é, em verdade, uma questão muito difícil, mas, uma vez que não existe de outra forma do que por uma terceira mão, ou seja, misturado com juízo, que apenas pode ser avaliado por interpretação semelhante, então é preciso poder dispensá-la. Originalmente tem-se acrescentado, nesse sentido, às biografias dos autores, só que normalmente se desconsidera essa relação. Sobre

⁹ TATIT, Luiz. Entrevista concedida a Emília Saraiva Nery em 20 de julho de 2011, São Paulo.

¹⁰ TATIT, Luiz. **Todos entoam**: ensaios, conversas e canções. São Paulo: Publifolha, 2007, p. 85.

¹¹ ZÉ, Tom. **Tropicalista lenta luta**. São Paulo: Publifolha, 2003.

aquilo que é mais necessário dos dois outros pontos certamente devem chamar atenção prolegômenos apropriados¹².

Na perspectiva das críticas à hermenêutica no século XX, a autobiografia pode ser questionada enquanto expressão de uma suposta identidade entre um autor e seus escritos, fundamentada pelos créditos da personalidade da assinatura e do próprio texto. “Nietzsche escreve: ‘Vivo de meu próprio crédito. E talvez seja um simples preconceito, que eu viva’. O eu só existe porque há um contrato secreto, uma conta de crédito que se pagará com a morte”¹³.

Retornando às aulas-shows de Tom Zé, destacam-se as suas declarações sobre a vocação do povo brasileiro, especialmente nordestino, para a inventividade musical. Ele conclama a valorização de uma cultura nacional, de uma brasilidade, nos seguintes termos:



Pra começar eu proponho uma idéia: Por que é que o Brasil faz tanta coisa interessante? Bom, por que é que os estados do Sul do Brasil não produzem? É claro que no Rio Grande do Sul tem escritores maravilhosos [...]. Mas, não interessa. Eu sei que interessante é o fato de que aqui no Nordeste tanto no teatro tem ator, diretor, como escrever para teatro.. Como em música, que é a minha área, que eu sei um pouco mais, tem uma explosão de possibilidades de coisas inesperadas, uma possibilidade daquilo que se chama de informação integral de relações, malha de relações de primeiro grau, de protótipos, arquétipos. [...] os árabes ficaram cultivando, inseminando de cultura, de curiosidade, de paixão pela ciência os nossos avós portugueses e espanhóis. Agora traz isso pra gente e que dá à gente a responsabilidade... Porque não é só a frescura da gente ter tido esse benefício da história, é a responsabilidade que nós temos... Veja o que de diferente que vocês têm e os ricos não têm. O Norte da Europa, Alemanha, Suíça, não sei o quê, já deu a música do mundo. Vocês ouvem falar alguma coisa da música do norte da Europa? Eles já fizeram o Barroco. Já fizeram o Classicismo. Já fizeram o Romantismo. Antigamente... Já fizeram a música moderna do princípio do século. Eles tinham tudo. Júlio Medaglia, que é um maestro que mora em São Paulo, que é casado com uma alemã. Ele costuma virar pra ela e dizer: Nadine, aqueles países do Norte da Europa estão fracos, depauperados, exangues, não tem mais nada. Sabe por quê? Porque não tem folclore. Veja como nós somos ricos. E o folclore não passou ali pra você ver. O folclore está também aqui (bate na cabeça) com você. Você é uma criatura rica. Você tem a obrigação, não é o Brasil que tem obrigação. Você tem obrigação de dar à humanidade essa riqueza, que através dessas riquezas, das

¹² SCHLEIERMACHER, Friedrich D. A Interpretação Psicológica. In: _____, **Hermenêutica e Crítica**. Vol. I, Ijuí: Editora da UNIJUÍ, 2005, p. 201-202.

¹³ SARLO, Beatriz. **Crítica do testemunho**: sujeito e experiência. Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo/Belo Horizonte: Cia das Letras/ Ed. Da UFMG, 2007, p. 33.

armadilhas da história vieram parar na sua mão. Você tem a obrigação de botar isso pra rodar (passa a mão na cabeça), pra investir nisso¹⁴ (destaque nosso).

Essa noção, mencionada anteriormente por Tom Zé, de que a música é uma expressão de um povo e de uma nacionalidade lembra, resguardadas as devidas proporções, o pensamento hegeliano sobre o valor da poesia grega, especialmente a **Íliada** e a **Odisséia**, que retrataria a história do seu povo, a origem de uma civilização. O músico baiano chega ao ponto de fazer um recuo histórico, na aula-show em questão, considerando a cultura brasileira, sobretudo a nordestina, como a expressão dos interesses dos árabes por cultura. Interesses esses que teriam inspirado os nossos colonizadores e, que, por sua vez, nos teriam sido legados. A música e o folclore brasileiros, aos olhos do músico Tom Zé, seriam a nossa obra épica à maneira hegeliana,

como uma tal totalidade originária, é a lenda, o livro, a Bíblia de um povo, e toda a nação grande e significativa tem tais livros absolutamente primeiros, nos quais é expressado para eles o que é seu espírito originário. Nesta medida, tais monumentos nada mais são do que as bases propriamente ditas para a consciência de um povo [...]¹⁵.

Porém, sob uma visão hegeliana, a música e o folclore, principalmente nordestinos, seriam expressões muito primárias da nacionalidade brasileira. A interpretação de Tom Zé, na aula-show em debate, sobre a superioridade e inventividade da música e cultura nordestinas em detrimento das, do Sul do Brasil e do Norte da Europa pode ser vista como uma conclamação para a utilização das singularidades musicais e culturais na construção do nacionalismo brasileiro. Por outro lado, vale à pena lembrar que o nacionalismo pode chegar aos extremos da compreensão de que a arte produz um estatuto superior somente em determinados povos:

Se enunciamos, por exemplo, que Deus é o uno simples, o mais alto ser enquanto tal, apenas expressamos uma abstração morta do entendimento não racional. Tal Deus, uma vez que ele próprio não é apreendido em sua verdade concreta, também não oferecerá algum conteúdo para a arte, especialmente para as artes plásticas. Daí os judeus e os turcos não terem podido expor pela arte seu Deus de um

¹⁴ ZÉ, Tom. Programa Nomes do Nordeste – Gravado no auditório do centro de convenções do Ceará, Fortaleza: 21/01/2005, 45 min e 15 s. Disponível em: www.youtube.com.br Acesso: 30 de janeiro de 2011.

¹⁵ HEGEL, George W. F. A poesia épica. In: _____ **Cursos de Estética**. Vol. IV São Paulo: EDUSP, 2001, p. 92.

modo positivo como os cristãos, pois seu Deus não é nem ao menos uma tal abstração do entendimento¹⁶.

É interessante destacar que a valorização de uma cultura nacional, expressa por uma música nordestina aparece aliada a elementos da música erudita européia nas produções lítero-musicais do baiano Tom Zé. O seu trânsito pelos universos erudito e popular pode ser evidenciado, por exemplo, na sua canção “Se o caso é chorar”.¹⁷ A letra da citada música¹⁸, por sinal, é acompanhada da harmonia do Studio n. 2 de Chopin. (Chopin op. 10; 25 n.2).

Ainda sobre as incursões de Tom Zé pelo universo da música erudita, ele utiliza elementos da vanguarda musical européia do início do século XX nas suas canções. Para tanto, obteve, entre os anos de 1962 a 1967, uma formação musical considerada erudita, na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Foi aluno de Koellreutter, fundador do Grupo Música Viva, que defendia “o dodecafonismo¹⁹, as formas eletroacústicas²⁰, mas também incentivava o happening ou a música aleatória em ocasiões consideradas propícias”.²¹

Tom Zé exerceu ainda o cargo de professor de Contraponto²² e Harmonia, na mesma escola de Música da UFBA²³. Em relação à sua formação erudita e à utilização de contrapontos nas suas canções, o compositor baiano narrou:

¹⁶ HEGEL, George W. F. Introdução. In: _____ **Cursos de Estética**. Vol. I, São Paulo: EDUSP, 2001, p. 86.

¹⁷ ZÉ, Tom e PERNA. Se o caso é chorar. In: ZÉ, Tom. **Se o caso é chorar**. São Paulo, Continental, 1972. 1. disco sonoro. Lado B, faixa 11.

¹⁸ “Se o caso é chorar/te faço chorar/se o caso é sofrer/eu posso morrer de amor. /Vestir toda minha dor/no seu traje mais azul/restando aos meus olhos/o dilema de rir ou chorar. /Amor deixei sangrar meu peito/tanta dor, ninguém dá jeito. /Amor deixei sangrar meu jeito pra tanta dor/ninguém tem peito. /Se o caso é chorar... /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”.

¹⁹ Sistema, elaborado por Arnold Schoenberg e Alban Berg, que se fundamentava “numa série de doze notas, combinadas de tal maneira entre si, que nenhuma delas poderia ser considerada a mais importante em relação a todo sistema. Essa supressão de toda a hierarquia conduzia à anulação do princípio tonal, de acordo com os princípios constitutivos da chamada música tradicional”. CONTIER, Arnaldo. Linguagem e Ideologia – o mosaico dos desejos. In: _____, **Brasil novo – Música, nação e modernidade: os anos 20 e 30**. 1988. Tese (Livre-docência em História) – USP, São Paulo, 1988, p.474.

²⁰ Síntese das técnicas da música concreta e da música eletrônica. Ver: CANDÉ, Roland de. **História universal da música**: Vol. 2. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 372.

²¹ TATIT, Luiz. A Sonoridade Brasileira. In: _____, **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008, p. 45.

²² Disciplina que ensina compor polifonia para duas ou mais vozes ou dois ou mais instrumentos.

²³ ZÉ, Tom. **Tropicalista lenta luta**. São Paulo: Publifolha, 2003.

Eu tinha amor por contraponto. Deve-se creditar metade disso não a meu gosto estético, mas ao meu analfabetismo. Como não sabia sofejar bem, fiz exercícios de harmonia, de contraponto, de tudo mais, sem saber o que estava escrevendo. Todos os meus colegas eram bons para cantar. Eu não. Eu fazia cálculos. Não sei se existem compositores assim na história; acho até que sim. Eu amava aquele negócio de contraponto. Amava a escola. Meus professores. Eram gente tão séria, nossa! Widmer²⁴. Koellreutter. [...] Mas depois me encontrei com ele[contraponto] de um jeito completamente diferente. [...]. Por que o jeito que eu trabalho não tem nada a ver com o que a escola ensina. Começa que não tem regras – só o gosto musical. Mas há os arrastões: Bach, o barroco: as entradas de fuga. Aquela coisa de plagiário, que eu sempre me confesso: confesso que aquilo é tirado daquilo²⁵.

No método de composição do contraponto, parece ao ouvinte que há uma sobreposição e uma combinação de células ou pedaços de música, o ostinato, que são repetidos. Esse método pode ser visualizado, por exemplo, na letra de música “Xiquexique”.²⁶ É possível notar na sua introdução sonora de três minutos e meio um contraponto de instrumentos musicais. A princípio, os sons de movimentação de ar dentro das bochechas²⁷ e de fricção de uma bexiga entre dentes chegam a provocar incômodos na audição da referida música. Nela, a bexiga friccionada entre dentes chama uma sanfona para um duelo. Esse duelo sonoro se constitui entre a sanfona, um instrumento que foi concebido e consagrado para executar música e a bexiga, que foi utilizada, momentaneamente, como instrumento para produzir som. Em seguida, outros instrumentos “convencionais”, tais como violão, baixolão, bandolim e guitarras são inseridos no referido duelo contra a sanfona.

Após a finalização do canto dos versos da música em reflexão, há um retorno ao duelo sonoro entre a bexiga e a sanfona. Em seguida, uma aceleração rítmica se apodera da referida música. A textura da aceleração vai ficando cada vez mais forte. Até

²⁴ “Ernst Widmer, que fundou o Grupo de Compositores da Bahia, incumbido de realizar experiências com a música de vanguarda e formas locais afro-brasileiras. [...] Tom Zé foi um dos fundadores do Grupo de Compositores da Bahia [...]. Nessa fase, Tom Zé também estudou com Walter Smetak, um iconoclasta imigrante suíço que montou uma oficina na universidade para construir instrumentos-esculturas com materiais locais”. DUNN, Christopher. Participação, Música Pop e o Som universal. In: _____, **Brutalidade Jardim**: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Unesp, 2009, p. 72.

²⁵ ZÉ, Tom. Entrevista a Luiz Tatit e Arthur Nestrovski. **Tropicalista lenta luta**. São Paulo: Publifolha, 2003, p. 218-219.

²⁶ ZÉ, Tom. Xiquexique. In: ZÉ, Tom e WINISK, Zé Miguel. **Parabelo**. Grupo Corpo, São Paulo, Continental/Warner, 1997. 1. CD. Faixa 9.

²⁷ A primeira impressão é a da audição dos sons provocados por alguém que está escovando os dentes.

que essa aceleração decresce e termina como um sinal da finalização da vida de um dos cegos dueladores no sertão, que, inclusive, pode ser interpretada como a temática da letra de música “Xiquexique”.²⁸

Arranjos atonais e contrapontos possuem uma complexidade de escrita, execução e inteligibilidade. Esses elementos musicais complexos e transgressores são recorrentes nas canções de Tom Zé. É possível relacionar os dois sistemas musicais, tonal e atonal, a diferentes projetos políticos de sociedade. O primeiro sistema é baseado numa estética da regularidade,

[...] na sua interioridade se funda uma concepção periódica no fechamento dos tempos, ligada a uma ideologia conservadora, própria a uma sociedade, a uma estrutura política e social particular. Em oposição, se pode ver na música dodecafônica e mais tarde serial, uma reação contra a tonalidade, [...] com a hierarquia que naquele é inerente, a predominância da tônica e da dominante [...].²⁹

É possível concluir que o caráter híbrido das produções lítero-musicais de Tom Zé - música nordestina, música erudita estrangeira e de vanguarda – já pode ser visto como um potencial para transgredir qualquer tentativa de definição de sua arte com chapéus conceituais interpretativos e classificatórios.

LITERATURA OU CANÇÃO: QUAL DESSAS ARTES É SUPERIOR NUMA LINHA EVOLUTIVA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA?

A proposta de retomada de uma linha evolutiva na Música Popular Brasileira³⁰, realizada por Caetano Veloso nos meados dos anos 1960³¹ parece conter uma divisão

²⁸ “Aaa, eee, aaa, eee, aaa, eee... / Eu vi o cego lendo a corda da viola/ Cego com cego no duelo do sertão/ Eu vi o cego dando nó cego na cobra/ Vi cego preso na gaiola da visão/ Pássaro preto voando pra muito longe/ E a cabra cega enxergando a escuridão/ Eu vi a Lua na cacunda do cometa/ Vi a zabumba e o fole a zabumbá/ Eu vi o raio quando o céu todo corisca/ E o triângulo engolindo faísca/ Vi a galáctea preta/ Eu vi o dia e a noite se encontrá/ Eu vi o pai, eu vi a mãe eu via a filha/ Vi a novilha que é a filha da novilhá/ Eu vi a réplica da réplica da Bíblia/ Na invenção de um cantador de ciência/ Vi o cordeiro de Deus num ovo vazio/ Fiquei com frio, te pedi pra me esquentá/ Eu vi a luz do preto dos seus olhos/ Quando o sertão num mar de flor floresceu/ Sol parabelo parabelo sobre a terra/ Gente só morre para provar que viveu/ Eu vi o não eu vi a bala matadeira/ Eu vi o cão, fui nos oio e era eu”.

²⁹ ESCAL, Françoise, 1979, apud CONTIER, Arnaldo. Introdução. In: **Brasil novo – Música, nação e modernidade: os anos 20 e 30. 1988.** Tese (Livro-docência em História) – USP, SãoPaulo, 1988, p.LXXI.

³⁰ “[...] expressão criada por Caetano Veloso em 1966 e adotada por Augusto de Campos e por alguns críticos de música popular até os dias de hoje – acaba dando organicidade ao processo, pois apresenta os compositores “modernos” como aqueles que deram um “passo à frente”, mas continuam herdeiros naturais de uma “tradição” da nossa música popular, que remonta aos sambas de Ismael Silva, Noel Rosa, Wilson Batista e outros bambas.” ARÁUJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro, não.** Rio de

hierárquica entre as artes, principalmente entre a Literatura e a Música, no Brasil. A expressão “retomada de uma linha evolutiva na Música Popular Brasileira”, aponta para uma visão teleológica que tem como pontos o Antropofagismo do Modernismo dos anos 1920, a Poesia Concreta e a Bossa Nova dos anos 1950. A proposta de uma linha modernizadora evolutiva na MPB, antes mesmo do aparecimento do Tropicalismo, seguiu os padrões conciliadores vanguardistas de tradição- entendida como autenticidade nacional - e modernidade -compreendida enquanto importação cultural - a serem retomados da Antropofagia Oswaldiana do Modernismo Literário³², de João

Janeiro: Record, 2005, p. 343. Linha evolutiva aqui significa ainda que a música brasileira teria alcançado um ponto de inovação artística, que deveria ser continuado por qualquer tentativa posterior de criação, releitura ou síntese. Ver também: NERY, Emília Saraiva. Raul Seixas e os debates sobre uma linha evolutiva na MPB. In: _____ **Devires na Música Popular Brasileira: As aventuras de Raul Seixas e as tensões culturais no Brasil dos anos 1970**. 2008. Dissertação. (Mestrado em História do Brasil) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2008, p. 29-67.

³¹ “Ora, a música brasileira se moderniza e continua brasileira à medida que toda a informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade brasileira. Realmente, o mais importante no momento é a criação de uma organicidade de cultura brasileira, uma estruturação que possibilite o trabalho em conjunto, interrelacionando as artes e os ramos intelectuais. Para isto, nós da música popular devemos partir creio, da compreensão emotiva e racional do que foi a música brasileira até agora; devemos criar uma possibilidade seletiva como base da criação. Se temos uma tradição e queremos fazer algo novo dentro dela, não só teremos de senti-la, mas conhecê-la. E este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela. Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. [...] João Gilberto para mim é exatamente o momento que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira, deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez”. VELOSO, Caetano. *Que caminho seguir na música popular brasileira?*, In: **Revista Civilização brasileira**, ano I, n.7, maio 1966, p.377 (debate coordenado por Airton Lima Barbosa).

³² As próprias opiniões de Caetano Veloso sobre os pontos chave da citada linha evolutiva também foram destacadas no **Balanço da Bossa**, de Augusto de Campos. É o que se pode notar dos trechos, em seguida: “Acho a obra de Oswald enormemente significativa. Fiquei impressionado, assustado mesmo, com aquele livro de poemas dele que você me deu (“Oswald de Andrade”, textos escolhidos e comentados por Haroldo de Campos). Só conheço Oswald desse livro e o **Rei da Vela**. E mais aquele estudo do Décio Marco Zero de Andrade, maravilhoso. Fico apaixonado por sentir, dentro da obra de Oswald, um movimento que tem a violência que eu gostaria de ter contra as coisas da estagnação, contra a seriedade. É fácil compreender como Oswald de Andrade deve ser importante para mim, tendo passado por esse processo, tendo ficado apaixonado por um certo deboche diante da mania de seriedade em que caiu a BN. Você sabe, eu compus Tropicália uma semana antes de ver o Rei da Vela, a primeira coisa que eu conheci de Oswald. Uma outra importância muito grande de Oswald de Andrade para mim é a de esclarecer certas coisas, de me dar argumentos novos para discutir e continuar criando, para conhecer melhor a minha própria posição. Todas aquelas idéias dele sobre poesia pau-brasil, antropofagismo, realmente oferecem elementos atualíssimos que são novos mesmo diante daquilo que se estabeleceu como novo. [...] época de inquietação em que eu estava tentando retomar aquele impulso da linha evolutiva. Eu procurava uma música diferente, um som que fosse realmente novo... [...] é uma tentativa de fazer alguma coisa como João Gilberto, de fazer uma coisa limpa. [...] Está, para mim, muito ligada a uma revisão das coisas mais importantes do início da BN”. VELOSO, Caetano. *Conversa com Caetano Veloso. Intervenções de Augusto de Campos e Gilberto Gil*. (Realizada em 06-04- 1968) In: CAMPOS, Augusto de. **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 204-205.

Gilberto e da Bossa Nova e adotados por Caetano Veloso e pelo Tropicalismo. Nessa exigência de uma linha evolutiva na MPB, a Bossa Nova estaria para a Música assim como o Modernismo, para a Literatura. Em outras palavras, a Bossa Nova seria o parâmetro modernista para a música brasileira.

O músico baiano Tom Zé parece ser uma figura interessante para desafiar a localização desse mito de origem do Tropicalismo como sendo as pesquisas do modernismo literário, especialmente a antropofagia oswaldiana de síntese de elementos contraditórios: arcaico-moderno e local-universal. O músico se posicionou distante da vinculação entre as estéticas antropofágica modernista e tropicalista, da seguinte maneira:

Eu acho que Caetano [Veloso] e [Gilberto] Gil estão devendo às suas próprias terras, tanto Amaro, Ituaçu, aos seus próprios preceptores babás. Estão devendo aos seus professores de infância, aos cantadores de folclore que estavam com aquela metafísica fazendo a cabeça deles girar em outro conceito de mundo que não era o, aristotélico. Eles estão devendo algum carinho a esse povo. Eles estavam com isso no ventre, dentro do útero deles. Eu estou falando de coisas que nunca perguntam. Está estabelecido que quem fez a Tropicália foi o rock internacional e o Oswald de Andrade. Mentira. Eu mesmo não conhecia Oswald de Andrade. E estava fazendo Tropicalismo³³.

O músico acrescentou ainda em outra entrevista:

Eu nunca li Oswald de Andrade... Eu não ouvi o pop internacional dos anos 1960 porque não tive tempo quando estudava na faculdade de Música da Universidade da Bahia. Eu não pude me envolver no óscio antropofágico. Trago diferentes elementos das músicas e das danças do meu mundo primitivo, junto com a Escola de Viena; tudo depois de Schoenberg: atonalidade, polifonia, dodecafonismo, serialismo³⁴.

Baseado nesse relato de Tom Zé concedido a Christopher Dunn, este último afirma semelhanças e diferenças do músico baiano em relação ao Modernismo: “Apesar de grande parte da obra de Tom Zé sugerir uma tendência similar à antropofagia oswaldiana-tropicalista, seu quadro de referência é uma tradição secular de apropriação intertextual musical e literária”.³⁵

³³ Entrevista de Tom Zé (Tropicalismo) Gravadora Trama s/d, 6 min. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=KcNDniOsh-8> Acesso: 30 de janeiro de 2011.

³⁴ Entrevista de Tom Zé concedida ao Cristhopher Dunn em 4.nov, 1998.

³⁵ DUNN, Christopher. Traços da Tropicália. In: _____, **Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira**. São Paulo: Unesp, 2009, p. 230.

O conceito de arrastão³⁶, proposto pelo compositor baiano, já foi localizado como um elemento de interseção entre o Modernismo e Tom Zé. O arrastão foi possível de ser compreendido ainda como “estratégia para reciclar ‘o lixo civilizado sonoro’ coletado dos ruídos do dia-a-dia na via contemporânea. [...] Como estratégia para a produção literária e cultural, o arrastão também atualiza a antropofagia de Oswald de Andrade, que recomendava a canibalização dos colonizadores”.³⁷ Todavia, o músico ainda estabeleceu diferenciações entre a sua estética do arrastão ou do plágio e o antropofagismo oswaldiano:

É da estética do plágio, que os tropicalistas quiseram dizer que nisso eu estava só botando um nome novo na Antropofagia. Gil, um dia, me perguntou isso num programa da TV Abril, eu falei assim: “Não, Gil, é muito diferente, eu nem me importo com o que vocês pensam, eu dou a resposta outro dia, que agora já está no fim do programa”. ‘Acho que nem vale a pena discutir isso aqui, tenho certeza que é outra coisa. Mas só queria dar um exemplo musical, porque música é como futebol: é uma arte que todo mundo entende – quem disse que música é como futebol foi Décio Pignatari. Então é o seguinte: eu tenho uma música que é uma música que ninou a todos nós, que eu simplesmente queria tocar de novo, que é assim: nã-naram- nã, nã, nã, nã... (cantarola trecho melódico de sua música). Tem que ser cantado para ter a experiência. Aí eu faço a pergunta: alguém se lembra? Ninguém se lembra, mas acontece que sei que na cabeça de todos vocês isso parece alguma coisa. No palco, eu faço outra malandragem com isso. Agora sabe o que é isso? Isso é: (cantarola nã, nã, nã, nã naran-nã... nã-naran- nã – Hey Jude, dos Beatles). É invertido, inversão é uma técnica que se estuda na escola em música dodecafônica e serial. Você pega o tema, inverte pra lá, inverte pra cá, inverte pra lá. João Sebastião Bach, por exemplo. O senhor Bach lá, por exemplo, pegou uma peça de Vivaldi em dó maior, passou pro cravo em mi bemol maior e assinou João Sebastião Bach. A palavra autoria não quer dizer autor, vem de autoridade [...]”³⁸.

A noção de uma linha evolutiva na Música Popular Brasileira e os seus respectivos nexos causais históricos entre o Modernismo e o Tropicalismo e o Modernismo e a arte de Tom Zé podem revelar uma concepção de História universal. Dessa maneira, a organização das supostas conexões históricas e artísticas em debate possuem

³⁶ Conceito esse que é entendido também enquanto estética do plágio, de citações de referências culturais, de suas músicas e de músicas de outras autorias e de filmes. Ver: PANAROTTO, Demétrio. Tom Zé, 70 anos é pouco. **Revista de Estudos Poéticos e Musicais**. Florianópolis: UFSC, n.4, jul, 2007, p. 1.

³⁷ DUNN, Christopher. Traços da Tropicália. In: _____, **Brutalidade Jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira**. São Paulo: Unesp, 2009, p. 229.

³⁸ ZÉ, Tom. O gênio de Irará. **Caros Amigos**, n. 31, out. 1999, p. 34.

[...] um caráter teleológico. Seu padrão é o êxito. Já vimos que o que se segue é o que decide primeiramente sobre o significado daquilo que o precedeu. Ranke pode ter imaginado isso como uma simples condição de conhecimento histórico. Mas, na realidade, também o peso característico que convém ao próprio ser da história está apoiado nisso. O fato de que se alcance sucesso ou se fracasse não decide somente sobre o sentido desse fazer, permitindo-lhe engendrar um efeito duradouro ou passar sem efeito algum, mas este sucesso ou fracasso faz que nexos completos de fatos e de acontecimentos sejam plenos de sentido ou se tornem sem sentido. Embora não tenha telos, a estrutura ontológica da história é pois em si mesma teleológica³⁹.

Luiz Tatit, quando foi solicitado para comentar sobre a referida proposta caetanista de uma linha evolutiva na MPB, narrou sobre uma provável subversão da hierarquia entre Literatura e Canção:

Não sei se você sabe é de uma fase muito jovem dele. Ele [Caetano Veloso] era muito jovem. Isso era de fato, nesse momento, uma ideia muito bonita, Não só uma ideia nova como uma ideia precisa como quem diz assim: a canção é uma linguagem como a Literatura, a música erudita, as artes plásticas e que tem uma evolução. [...] Eles já se sentiam tão importantes quanto os literatos e quanto os músicos eruditos. Até porque o Brasil nunca teve música erudita de verdade. Então, na verdade, toda essa competência foi carregada para a canção, que é o nosso grande trunfo. É mais ou menos como se fosse o futebol. A canção, para o Brasil, é mais ou menos o futebol. Quer dizer: onde o Brasil dá certo. E não é nas outras linguagens. Mesmo Literatura que tem algum peso em alguns segmentos. Não se compara ao peso que tem a canção popular do Brasil. [...] A formação do Augusto de Campos é literária. E filtrada pelo movimento da poesia concreta. Como ele era vanguardista, pensava numa linha evolutiva. [...] E o Augusto de Campos que foi um precoce, que eu nem entendo como é que ele conseguiu. Na verdade, ele importou os critérios da poesia erudita para analisar a canção. Esse foi o salto, que ele deu. Interessante que ele conseguiu valorizar, por exemplo, o trabalho de um Caetano, que na época, era considerado, completamente, um louco. E ele [Augusto de Campos] que já era um cara reconhecido na Literatura. Ele [Caetano Veloso] não é louco não. Ele [Caetano Veloso] está fazendo uma coisa consciente⁴⁰ (destaque nosso).

No relato acima, o músico destaca que o projeto de uma linha evolutiva na MPB tinha uma meta: A Canção Popular deveria alcançar, em nível de crítica especializada, o prestígio da Literatura. No entanto, apesar de Tatit afirmar que a canção se tornou a linguagem artística mais popular no Brasil, quem acaba, segundo ele, dando

³⁹ GADAMER, Hans-Georg. Segunda Parte: a extensão da questão da verdade à compreensão nas ciências do espírito. In: _____, **Verdade e Método**. Vol. 1, Petrópolis: Vozes, 2008, p. 277-278.

⁴⁰ TATIT, Luiz. Entrevista concedida a Emília Saraiva Nery, 20 de jul. de 2011, São Paulo- São Paulo.

a cidadania para a canção popular é o poeta e crítico literário e musical: Augusto de Campos.

A hierarquização entre a Literatura e a Canção em debate pode ser também associada a uma perspectiva hegeliana de separação valorativa entre as artes subjetivas, especialmente entre a poesia e a música fundamentada pela noção de comunidade cultural⁴¹. É possível arriscar que o critério de popularidade futebolística, nos termos do músico Luiz Tatit, atribuído à canção popular pode ser entendido como sinônimo da idéia hegeliana de comunidade cultural e de representatividade da identidade cultural do povo brasileiro.

Após essas reflexões, é necessário ainda responder a pergunta: Literatura ou Canção: qual dessas artes é superior numa linha evolutiva da Música Popular Brasileira? Uma resposta possível: Literatura. Esta, representada pelo Modernismo, foi entendida, na lógica de uma linha evolutiva, como o mito fundador das propostas estéticas do Tropicalismo e como parâmetro para pensar a história da MPB⁴². Na progressão da referida linha, tenta-se camuflar as singularidades e os desencaixes musicais nos rótulos de Modernismo musical e Tropicalismo. Alguém viu Tom Zé, por aí, dando outra resposta?

O PLAGICOMBINADOR TOM ZÉ: QUESTIONAMENTOS DAS NOÇÕES DE AUTOR E OBRA.

As produções lítero-musicais de Tom Zé podem ser vistas como questionadoras das noções de música e compositor. Dizendo nos termos das críticas à estética e hermenêutica no século XX, a arte do músico baiano questiona as noções de autor e obra. Um exemplo do questionamento de autoria ou de compositor pode ser visto no encarte do seu CD **Com Defeito de Fabricação**⁴³, no qual conceitua sua estética e se define como um Plagicombinador:

⁴¹ HEGEL, George W. F. **Cursos de Estética**. Vol. 1, São Paulo: EDUSP, 2001, p. 100-102.

⁴² Por exemplo, a expressão “linha evolutiva” foi adotada, como um parâmetro de reflexão sobre a história da MPB na literatura acadêmica, tais como: CAMPOS, Augusto de. **Balanco da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1974; FAVARETTO, Celso Fernando. **Tropicália – Alegoria, Alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996; WISNIK, José Miguel. Música: problema intelectual e político. In: **Teoria e Debate**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, n.35, jul - set, 1997, p.60; TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

⁴³ Lançado primeiramente no ano de 1998 pela Luaka Bop/Wea nos Eua e na Europa. Somente em 1999, foi lançado no Brasil pela gravadora Trama.

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, ruído das ruas, etc., junto com 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. Também pelo esgotamento das combinações com os sete graus da escala diatônica (mesmo 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 Plagicombinador, processando-se uma entropia acelerada. ** Arrastão: Técnica de roubo urbano, inaugurada em praias do Rio de Janeiro. Um pequeno grupo corre violentamente através de uma multidão e “varre” dinheiro, anéis, bolsas, às vezes até as roupas das pessoas⁴⁴ (destaque nosso).

Essa idéia de Plagicombinador pode ser articulada com a noção da morte do Autor-Deus, nos termos de Roland Barthes:

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico, que seria a ‘mensagem’ do Autor-Deus, mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura⁴⁵.



Está embutido nessas críticas aos conceitos de compositor-Deus e autor-Deus, o questionamento, realizado pelas críticas à estética e à hermenêutica no século XX, do conceito filosófico de homem, criado à semelhança divina que usa as suas faculdades racionais para entender o universo. É como acrescenta Foucault:

[...] a morte do homem é um tema que permite esclarecer a maneira como o conceito de homem funcionou no domínio do saber. E se fosse mais longe que a leitura, evidentemente austera, das primeiras ou das últimas páginas do que escrevi, perceber-se-ia que essa afirmação reenvia para a análise de um funcionamento. Não se trata de afirmar que o homem está morto (ou que vai desaparecer, ou que será substituído pelo super-homem), trata-se, a partir desse tema, que não é meu e que não cessou de ser repetido desde o final do século XIX, de ver de que maneira e segundo que regras se formou e funcionou o conceito de homem. Fiz a mesma coisa para a noção de autor. Contenhamos, pois, as lágrimas⁴⁶.

⁴⁴ ZÉ, Tom. **Com defeito de fabricação**. Trama, 1999. 1. CD.

⁴⁵ BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Antonio Gonçalves. Lisboa : Edições 70, 1984, p. 68-69.

⁴⁶ FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Portugal: Vega, 1992, p. 81.

A “estética do plágio” provoca ainda a reflexão sobre a noção de obra e os elementos a serem observados na análise das produções artísticas. Para perceber os elementos plagiados de outras canções ou de outras produções culturais nas letras de músicas de Tom Zé, é necessário ir além das declarações do próprio compositor reveladoras de referências artísticas plagiadas⁴⁷ e do simples encaixe da música e do compositor num contexto histórico imediato. Nem sempre, o músico “deseja que essas referências sejam reveladas, pois muitas vezes esse jogo ocorre inconscientemente”.⁴⁸ Assim sendo, é fundamental entrar no espaço da canção, pois

[...] a função da crítica não é detectar as relações da obra com o autor, nem reconstituir através dos textos um pensamento ou uma experiência; ela deve sim analisar a obra na sua estrutura, na sua arquitetura, na sua forma intrínseca e no jogo das suas relações internas⁴⁹.

⁴⁷ Como por exemplo, a declaração de Tom Zé, no Programa Roda Viva de 1993, sobre os plágios na sua canção “Se o caso é chorar”: “Eu, por exemplo, olha só, meu violão está tão perto, que vale a pena. [pega o seu violão]. Eu, por exemplo, em 1973, em 72, eu fazia [dedilha o violão] os versos de uma canção que dizia o seguinte: [cantando:] Se o caso é chorar, te faço chorar. Se o caso é sofrer, eu posso morrer de amor, vestir toda a minha dor no seu traje mais azul restando aos meus olhos o dilema de rir ou chorar. Amor, deixei sangrar meu peito. Bom essa canção tocava, esse samba mais ou menos com uma sofisticaçãozinha de harmonia. E eu não corro, não resisto a tentação de dizer que esse samba é todo plágio. Porque o primeiro plágio é o plágio da forma. Naquele tempo, Antonio Carlos [Jobim] e Jocafe davam as regras do mercado com a forma que tinha a seguinte malandragem: era a primeira parte em tom menor, aqui no caso um só menor em tom menor, tipo falar de dor de cotovelo. Não precisava ter muito sentido. Era necessário até que a sintaxe fosse meio confusa pra metaforicamente lembrar música de boate, que os demais cantavam. Então, não precisava dizer nada como isso aqui não diz nada. [dedilha o violão cantando:] Se o caso é chorar, te faço chorar. Se o caso é sofrer, eu posso morrer de amor, vestir toda a minha dor no seu traje mais azul restando aos meus olhos o dilema de rir ou chorar. A segunda parte é plágio. Ao mesmo tempo, que é uma coisa dos Rolling Stones e dos Beatles: Amor, deixei sangrar meu peito. Pra tanta dor, tanta dor, tanta dor que ninguém dá jeito. E a segunda, o refrão, a segunda parte é uma colagem. Não tem uma só palavra minha. É tudo letra dos outros. [cantando:] 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. [imita a vocalização de Nelson Gonçalves] Bom pra quem não pegou todas as dicas. Hoje quem paga sou eu é um tango que o Nelson Gonçalves cantava: Hoje quem paga sou eu. O remorso talvez é Lupicínio Rodrigues [cantando:] O remorso talvez seja a causa do meu desespero. As estrelas do céu é uma inversão da letra de Caetano também refletem na cama. De noite na lama: Ary Barroso, Risque. No fundo do copo, Adelino Moreira e Evaldo Gouveia. Rever os amigos: Nelson Gonçalves, boemia... me acompanha o meu violão. [imita a vocalização de Nelson Gonçalves]. Então a música não tem nada de minha. Aliás, a harmonia também não é minha é de Chopin, do Estudo número 2 de Chopin”. **Programa Roda Viva** – TV Cultura, 1993. Disponível em: www.youtube.com.br Acesso: 30 de janeiro de 2011.

⁴⁸ PANAROTTO, Demétrio. Um segundo olhar (Primeiro). In: _____, **Não se morre mais, cambada...** (O tom de Tom Zé). 2005, Dissertação. (Mestrado em Curso de Pós-Graduação em Literatura) - Universidade Federal de Santa Catarina. – UFSC, Florianópolis, 2005, p. 13.

⁴⁹ FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Portugal: Vega, 1992, p. 37.

A letra de música também possui suas próprias temporalidades e espacialidades. Tem ainda os seus direitos sobre o que diz. Sobre essa proposta de uma análise literária a partir da espacialidade da obra, Foucault acrescenta:

De fato, o que se está descobrindo hoje, por muitos caminhos diferentes, além do mais quase todos empíricos, é que a linguagem é espaço. Tinha-se esquecido isso simplesmente porque a linguagem funciona no tempo, é a cadeia falada que funciona para dizer o tempo. Mas, a função da linguagem não é o seu ser: se sua função é tempo, seu ser é espaço. Espaço por que cada elemento da linguagem só tem sentido em uma rede sincrônica. Espaço por que o valor semântico de cada palavra ou de cada expressão é definido por referência a um quadro, a um paradigma. Espaço porque a própria sucessão dos elementos, a ordem das palavras, as flexões, a concordância entre as palavras ao longo da cadeia falada obedecem, mais ou menos, às exigências simultâneas, arquetônicas, por conseguinte espaciais, da sintaxe. Espaço, enfim, porque, de modo geral, só há signos significantes, com seu significado, por leis de substituição, de combinação de elementos, portanto, por uma série de operações definidas em um conjunto, por conseguinte, em um espaço⁵⁰.

O CD **Jogos de Armar – Faça você mesmo** é outro trabalho de Tom Zé que questiona a noção de obra artística/ CD, estabelecida pela indústria fonográfica. De início, o CD principal vem acompanhado de outro, complementar com fragmentos de músicas para futuras parcerias e composições. Esse CD complementar pode ser entendido como o caráter aberto do CD principal. Por sua vez, essa abertura pode permitir futuros plágios de suas canções, que são autorizados pelo próprio compositor no encarte de **Jogos de Armar**:

Música do Século Passado

Não é um CD Duplo

Em 17 de maio de 78 esses instrumentos, idéias e canções subiram ao palco da GV - Teatro da Fundação Getúlio Vargas - S. Paulo. Na pág. 2 (v. abaixo), notícias desse show nos jornais do dia. 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. Acompanha o cedê auxiliar (não é um cedê duplo!), Cartilha de Parceiros⁵¹.

⁵⁰ FOUCAULT, Michel. Linguagem e Literatura. In: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005, p. 168.

⁵¹ ZÉ, Tom. **Jogos de Armar – Faça você mesmo**. Trama, 2000. 1. CD.

É interessante pensar que esse caráter aberto do CD **Jogos de Armar – Faça você mesmo** pode, por um lado, “[...] se colocar em um outro instante de discussão que se distancia da ótica dicotômica do direito autoral e do plágio”.⁵² Por outro lado, a idéia de uma obra artística aberta pode fazer a música entrar numa lógica de abolição da obra. Essa abolição seria problemática? A música aberta valoriza a própria linguagem musical e dá um caráter experimental para cada execução musical. Enquanto que a obra, comum e fechada, é menor que a linguagem, pois é fixada numa única interpretação. Portanto, é fundamental, nesse debate, ter como prisma a distinção entre linguagem e obra, realizada por Foucault:

Como vocês sabem, a linguagem é o murmúrio de tudo que é pronunciado e, ao mesmo tempo, o sistema transparente que faz com que, quando falamos, sejamos compreendidos; em suma, a linguagem é tanto o fato das palavras acumuladas na história quanto o próprio sistema da língua. Segundo, a obra: há essa coisa estranha no interior da linguagem, essa configuração da linguagem que se detém em si própria, se imobiliza e constrói um espaço que lhe é próprio, retendo nesse espaço o fluxo do murmúrio que dá espessura à transparência dos signos e das palavras⁵³.

Estética do plágio, Plagicombinador, Música aberta são noções inseridas na potencialidade da circulação livre da música e de conflito com designações classificatórias artísticas. Nessa lógica, Tom Zé não teria certidão musical contendo Pais: Modernismo e Tropicalismo. É possível pensar sobre isso com Rancière, a partir de sua Literatura Impensável:

O gesto que exclui o poeta não é senão a consequência do gesto que lhe designa seu lugar. Essa designação é o princípio de uma delimitação estável dos discursos que poderá se prestar à reabilitação da *techné* poética. O legislador técnico da Poética realiza, então melhor que o legislador político da República, a colocação do poema em seu lugar. Mas, o abandono da escrita exposto pelo mito do Fedro é de natureza complementar diversa. Pois ele furta o ‘pai do discurso’ a qualquer determinação. Este já não está oculto, e sim ausente. À fábula mentirosa, devedora para com a verdade daquilo que diz, opõe-se o escrito órfão que não se deixa mais confrontar com sua verdade. O simulacro poético é um corpo a mais que deixa reconhecer sua textura de ilusão e denuncia seu pai. O corpo da letra se furta tornando sua alma invisível. A letra muda/tagarela não apenas separa o filósofo do logógrafo. Ela apaga as delimitações entre os modos do discurso ao

⁵² PANAROTTO, Demétrio. Uma canção e Dois Zés (ou os sertões de Tom Zé). In: _____, **Qual Sertão**: Euclides da Cunha e Tom Zé. São Paulo: Lumme Editor, 2009, p. 74.

⁵³ FOUCAULT, Michel. Linguagem e Literatura. In: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005, p. 140.

fazer desaparecer o princípio de filiação que permite identificar um discurso ao reconhecer seu pai⁵⁴.

Na perspectiva da hermenêutica moderna, uma interpretação, seja do próprio Tom Zé ou de um crítico musical, remete a infinitas interpretações. Essa infinitude decorre da primazia da interpretação sobre a materialidade dos signos. Assim sendo,

É sobretudo em Nietzsche e em Freud, inclusive, e em menor grau em Marx, que se vê delinear essa experiência, que acredito ser tão importante para a hermenêutica moderna, de que, quanto mais longe vamos na interpretação, ao mesmo tempo mais nos aproximamos de uma região absolutamente perigosa, na qual a interpretação vai encontrar não só seu ponto de retrocesso, mas onde ela própria vai desaparecer como interpretação, ocasionando talvez o desaparecimento do próprio intérprete⁵⁵.

Por fim, é possível concluir que as produções lítero-musicais de Tom Zé e as interpretações sobre as mesmas podem ser analisadas e refletidas pelo viés das críticas aos princípios da hermenêutica no século XIX, tais como: a preocupação com o momento psicológico da criação da obra e o estabelecimento de uma unidade entre o autor e sua obra. Como também, os questionamentos das noções de música e compositor, presentes na arte de Tom Zé, são compatíveis com as críticas à estética e à hermenêutica no século XX, relacionadas às definições de autoria e obra.

ARTIGO RECEBIDO EM 25 DE JANEIRO DE 2012. APROVADO EM 15 DE MAIO DE 2012

⁵⁴ RANCIÈRE, Jacques. A literatura impensável. In: _____, **Políticas da escrita**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995, p. 28.

⁵⁵ FOUCAULT, Michel. Nietzsche, Freud, Marx. In: _____, **Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000 (Ditos e Escritos, II), p. 45.