



## TOM ZÉ: A CRÍTICA DA CANÇÃO POPULAR E A CANÇÃO POPULAR CRÍTICA

José Adriano Fenerick\*

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP

[jafenerich@asbyte.com.br](mailto:jafenerich@asbyte.com.br)

**RESUMO:** Este artigo propõe discutir alguns aspectos da produção musical de Tom Zé, sob a perspectiva da canção crítica. Num primeiro momento apresenta-se o conceito de canção crítica, tal como desenvolvido historicamente na música popular brasileira, para, em seguida, realizar um exame focado no projeto estético do compositor de Irará.

**PALAVRAS-CHAVES:** Tom Zé – Canção crítica – Música Popular Brasileira

**ABSTRACT:** This article aims to discuss some aspects of musical production of Tom Zé, from the perspective of critical song. At first time introduces the concept of critical song, as developed historically in Brazilian popular music, to then conduct an examination focused on the aesthetic project of the Irará's composer.

**KEY-WORDS:** Tom Zé – Critical songs – Brazilian popular music

A carreira do compositor de Tom Zé, em suas várias épocas, é marcada por um conflito entre a defesa de uma autonomia criativa e a tentativa, nem sempre bem sucedida, de inclusão de seus trabalhos no mercado musical. Por um lado podemos pensar esse conflito em função do momento em que Tom Zé surgiu no cenário musical brasileiro; e por outro, em função do projeto musical por ele defendido, ao longo de sua trajetória como compositor, marcada por uma postura bastante crítica ao *mainstream* da canção popular brasileira. No entanto, para se localizar as especificidades do tipo de crítica realizada por Tom Zé faz-se necessário, antes de qualquer coisa, explicitar o que aqui se entenderá por canção enquanto crítica.

---

\* Doutor em História Econômica pela Universidade de São Paulo. Professor de História Contemporânea do Departamento de História – FCHS – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP – Campus Franca,

## I

Santuza Cambraia Naves, em seu livro **Canção Popular no Brasil**, define a canção crítica como um tipo de canção popular que se tornou, especialmente a partir do final dos anos 50 e começo dos 60,

[...] o *lócus* por excelência dos debates estéticos e culturais, suplantando o teatro, o cinema e as artes plásticas, que constituíam, até então, o foro privilegiado dessas discussões. Os compositores populares, de maneira semelhante aos músicos modernistas, como é o caso de Heitor Villa-Lobos, passaram a comentar todos os aspectos da vida, do político ao cultural, tornando-se ‘formadores de opinião’. Esse novo estatuto alcançado pela canção contribuiu para que o compositor assumisse a identidade de intelectual num sentido mais amplo do termo.<sup>1</sup>

Para a autora, a crítica estabelecida pela canção popular brasileira, sobretudo (mas não exclusivamente) a partir da Bossa Nova,<sup>2</sup> possui dois níveis de atuação: a crítica textual e a crítica contextual. Ou seja, a canção crítica opera

[...] duplamente com o texto e com o contexto, com os planos interno e externo. Internamente, à maneira do artista moderno, o compositor passou a atuar como crítico no próprio processo de composição; externamente, a crítica se dirigiu às questões culturais e políticas do país, fazendo com que os compositores articulassem arte e vida. O compositor popular passou a operar criticamente no processo de composição, fazendo uso da metalinguagem, da intertextualidade e de outros procedimentos que remetem a diversas formas de citação, como a paródia e o pastiche. E ao estender a atitude crítica para além dos aspectos formais da canção, o compositor popular tornou-se um pensador da cultura.<sup>3</sup>

Ainda de acordo com Santusa Cambraia Naves, podemos pensar os dois níveis da crítica estabelecida pela canção popular brasileira utilizando exemplos da Bossa Nova e da MPB, momentos em que a canção popular no Brasil atinge certa maturidade, possibilitando assim o estabelecimento pleno da canção crítica. Com a Bossa Nova, a canção popular brasileira assume um determinado grau de autonomia, tanto do ponto de vista artístico quanto social, (isto é, torna-se uma canção não funcional, não utilitária, não mais necessária ou intrinsecamente ligada à dança, à rituais e/ou às festas religiosas,

<sup>1</sup> NAVES, Santuza Cambraia – **Canção Popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 19-20.

<sup>2</sup> Santuza Cambraia Naves discute também, em seu livro, o que ela chama de “antecedentes” da *canção crítica*, que grosso modo remonta à própria gênese da canção popular brasileira. Cf. *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 20 – 21.

carnavalescas etc. – ,como o era em larga medida o samba da primeira metade do século XX),<sup>4</sup> que passa a estabelecer um tipo de crítica por meio da canção cujo foco é a própria canção. Uma crítica textual, portanto. Todo o entorno da canção volta-se para a própria canção: o gestual intimista do intérprete, o canto falado, a instrumentação compacta e sem “exageros”, enfim, a canção bossanovista é feita para destacar e criticar a própria canção enquanto linguagem. Deste tipo de crítica textual sobressai-se o procedimento metalinguístico, permitindo fruições diversificadas, tanto no plano de uma escuta mais sentimental quanto no plano de uma escuta mais familiarizada com os experimentos musicais arrojados, cujos exemplos mais conhecidos e citados são as canções: **Desafinado** (1958) e **Samba de uma nota só** (1960) - ambas de Tom Jobim e Newton Mendonça. Conforme Santusa Cambraia Naves, em **Desafinado**

[...] a pronúncia da sílaba tônica da palavra “desafino” é seguida de um acorde imprevisto: a nota seguinte vem em um semitom abaixo do que era de se esperar. Assim, música e letra comentam e realizam, no próprio processo de composição, o intuito de transgredir as convenções musicais da música popular “Samba de uma nota só” opera no mesmo plano: música e letra, concebidas minimalisticamente, beiram o *non sense* ao alternar discussões amorosas com comentários musicais.<sup>5</sup>

No caso da MPB, gestada a partir dos debates e embates estético-políticos da década de 1960, o sentido da crítica na canção popular brasileira se modifica. Ou seja, a MPB dos anos 1960 problematizou e discutiu a forma e o conteúdo da canção, a crítica textual e a crítica contextual, relativizando as questões tidas no período como opostas, entre “conteudistas” (nacionalistas) e “formalistas” (vanguardistas). Conforme Marcos Napolitano,

[...] a problemática “forma-conteúdo” estava em jogo nos dois pólos do debate. Apenas seu equacionamento era diferenciado: enquanto os “nacionalistas” defendiam a estilização técnico-musical dos materiais que acreditavam ser “populares”, bem como a própria tematização poética do ato de “cantar-para-o-povo”, os “vanguardistas” almejaram a revisão dos códigos musicais e poéticos da “moderna” MPB nacionalista, tachada de conservadora no plano estético. É importante notar também que os “vanguardistas”, naquele momento, não

<sup>4</sup> Sobre as relações do samba com a dança, com o carnaval, com os rituais lúdico-religiosos na primeira metade do século XX, ver: FENERICK, José Adriano – **Nem do Morro, Nem da Cidade: as transformações do samba e a indústria cultural**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2005

<sup>5</sup> NAVES, Santusa Cambraia – **Canção Popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 31.

chegavam a negar o problema “nacional”, como eixo simbólico para a arte engajada.<sup>6</sup>

Ainda que não se possa definir a MPB enquanto um gênero musical, dada a sua variedade de situações, projetos e sonoridades, um exemplo que esclarece a atitude crítica da nascente MPB da década de 1960, é a canção **Ponteio**, de Edu Lobo. Nas palavras de Santusa Cambraia Naves,

Vencedora do III Festival da TV Record de 1967, a música, pela própria temática nordestina realizada em letra e música, assumia, naquele momento, um caráter político, ao mesmo tempo em que era o resultado de um fino artesanato musical.<sup>7</sup>

Ou seja, **Ponteio** estabelece uma crítica contextual, na medida em que se coloca enquanto uma música “engajada”, sem, no entanto, simplificar sua forma, sua característica de crítica textual. Nas palavras de Marcos Napolitano, se **Ponteio**, ao vencer o festival da Record, consolidava a popularidade do compositor, o trabalho composicional de Edu Lobo, por sua vez, não facilitava “a assimilação ‘popular’ de sua obra, explorando muitas sutilezas melódicas, poéticas, timbrísticas, num momento em que a MPB já começava a se definir em torno de composições e interpretações mais simplificadas”.<sup>8</sup> Mas ainda na década de 1960 o campo da música popular brasileira seria abalado por outra proposta estética que reconfiguraria o sentido crítico da canção: o tropicalismo. Na interpretação de Santusa Cambraia Naves o tropicalismo, por um lado, representa uma perda de autonomia (se comparado com a Bossa Nova), e por outro, representa uma desconstrução da canção popular brasileira. Sobre isso, diz a autora:

[...] a canção tropicalista não é mais o artefato completo, totalmente contido na unidade música-letra, que fora a canção bossa-nova, pois ela só se completa com elementos externos – arranjo, interpretação, até mesmo capa de disco. Agora, há um outro viés pelo qual se pode pensar a desconstrução tropicalista da canção, referente ao uso de procedimentos intertextuais. Citam-se, além das composições que fazem parte o cancionário nacional e estrangeiro, os mais diferentes elementos de tradições culturais também distintas, provenientes tanto do universo pop como também da “alta cultura”. As citações aparecem na própria forma de estruturar a canção, nos arranjos inusitados de

<sup>6</sup> NAPOLITANO, Marcos. **A síntese das ideias. A questão da tradição na música popular brasileira**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007, p.107-108.

<sup>7</sup> NAVES, Santusa Cambraia – **Canção Popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p.42.

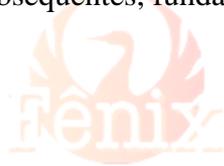
<sup>8</sup> NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção. Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001. p. 228.

Rogério Duprat para o LP **Tropicália ou Panis et Circensis** (1968) e até mesmo nas performances do grupo.<sup>9</sup>

Ainda que o Tropicalismo possa ser visto por este prisma, tal como interpretado por Santusa Cambraia Naves, há um aspecto que precisa ser levado em conta: o tropicalismo é dúbio, se tem um projeto de desconstrução, possui outro, de construção da canção. De acordo com Luiz Tatit, o primeiro projeto – transformador, experimental, radical -, que o autor chama de “intenso”, e pode ser localizado nos primeiros anos do movimento (1967, 1968), decorreu

de um *insight* de época, motivado por uma forte sintonia com os fenômenos da movimentada década de 1960 (as rebeliões, o padrão tecnológico, a explosão das mídias, a pujança dos Beatles em *Sgt. Pepper's*, o sonho *hippie* etc.) quando, diante das transformações irreversíveis do novo mundo, os valores definidos pela MPB “oficial” só vinham revelar o atraso e o descompasso do Brasil em relação ao que acontecia naquele período.<sup>10</sup>

Já o segundo projeto, o *projeto implícito* (ou extenso) do Tropicalismo, se configurou como aquele que redesenhou o modelo da “canção de rádio” das décadas subseqüentes, fundando



[...] aquilo que viemos a reconhecer depois como música *pop* nacional. Embora esse termo sempre estivesse associado, na tradição anglo-americana, às fórmulas musicais concebidas para o consumo imediato – e esse sentido mantém-se inalterado no âmbito da nova definição -, aos poucos seu campo semântico foi incorporando também o traço da mistura, na medida em que a sonoridade brasileira se deixava impregnar pelo gesto tropicalista extenso. Assim, não contando com um termo mais genuíno (...) arriscamos a adotar o termo *pop* para caracterizar essa canção pós-tropicalista que toma conta das rádios a partir dos anos 70 e que se descaracteriza como gênero.<sup>11</sup>

Essa duplicidade do Tropicalismo é fundamental para entendermos alguns aspectos críticos da obra de Tom Zé, e averiguar em que medida ele se afasta do projeto tropicalista, especialmente a partir da década de 1970, quando a Bossa Nova e o Tropicalismo se fundem no viés principal da MPB, consolidando ao mesmo tempo sua viabilização de mercado e sua legitimação cultural.

<sup>9</sup> NAVES, Santusa Cambraia – **Canção Popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 98.

<sup>10</sup> TATIT, Luiz. **O cancionista**. São Paulo: Edusp, 1996, p. 275.

<sup>11</sup> TATIT, Luiz. **O século da canção**. Cotia: Ateliê, 2004, p. 214.

## II

Já se observou que música popular brasileira, em particular a MPB, carrega em si um paradoxo: é um produto de mercado (da indústria cultural) e que pretende ter o *status* de arte, que pretende ter a autonomia da arte. Conforme o historiador Marcos Napolitano, a MPB não prescindiu do mercado para a sua criação. Ao contrário, emergindo dos anos 1960 como

[...] uma verdadeira instituição sociocultural, a MPB delimitava seus espaços, sua hierarquia, suas vozes prestigiadas e seu estatuto básico de criação. Mas essa tendência à ‘autonomia’, historicamente, se viu confrontada com seu movimento inverso, mas complementar: as demandas da indústria cultural reorganizada, pressionando pela rápida realização social do seu produto, articulado a partir da indiferenciação entre entretenimento, fruição estética e formação de consciência. Esses dois vetores configuraram a MPB, entendida em sua historicidade específica, e atuaram tanto na formatação de uma nova concepção de canção no Brasil, quanto na colocação social deste tipo de produto cultural.<sup>12</sup>

Fruto de forças contrárias, a MPB consolida-se na década de 1970, explicitando, assim, ainda mais as duas forças formadoras desta “verdadeira instituição”: legitimação cultural (enquanto uma música que expressava um projeto de nação) e viabilização de mercado. Os dois aspectos, indissociáveis, criariam uma norma de gosto para a canção popular no Brasil ao mesmo tempo em que organizava o mercado de música brasileiro em função da MPB.

De acordo com a socióloga Márcia Tosta Dias, são vários os fatores, todos interligados, que permitem compreender a expansão da indústria fonográfica no Brasil, de meados da década de 1960 em diante, e que poderiam ser assim resumidos: o surgimento da MPB e, por decorrência, a fixação de um mercado para ela; a chegada definitiva de um novo suporte de comercialização da música, no caso, o LP de 33 e 1/3 rpm; a interação que se verifica no conjunto da indústria cultural, com a consolidação da TV, e sua ação como elemento facilitador da divulgação e comercialização de música popular; e por último, as vantagens econômicas oferecidas pelo governo militar para as empresas transnacionais do disco e a subsequente massiva penetração da música

---

<sup>12</sup> NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001. p.341.

estrangeira no Brasil, especialmente a partir da década de 1970.<sup>13</sup> Assim, de acordo com os dados arrolados por Rita Moreli, a indústria do disco, no Brasil, “cresceria a uma taxa de 15% ao ano durante a década de 1970, mesmo enfrentando por duas vezes o problema da escassez de matéria-prima, por ocasião dos dois choques nos preços internacionais do petróleo”.<sup>14</sup> É preciso salientar, entretanto, que essa expansão do mercado não se deu totalmente em benefício da MPB, pois, além dos impedimentos provocados pelo AI-5, concomitante à expansão do mercado de disco, ocorria a segmentação deste mesmo mercado. Ou seja,

[...] com o novo estatuto de música popular vigente no Brasil, desde o final da década de 1960, a sigla MPB passou a significar uma música socialmente valorizada, sinônima de “bom gosto”, mesmo vendendo menos que as músicas consideradas de “baixa qualidade” pela crítica musical. Do ponto de vista do público este estatuto tem servido como diferencial de gosto e *status* social, sempre alvo de questionamentos e autocríticas. Do ponto de vista das gravadoras, o alcance de mercado das canções deve contemplar o fenômeno do *highbrow* e o *lowbrow* do consumo musical.<sup>15</sup>

Portanto, “música valorizada” e “música comercial” não se anulavam. Ao contrário, na medida em que a lógica da indústria cultural é a segmentação do mercado, esses dois pólos se alimentavam mutuamente, sendo complementares do ponto de vista da estratégia de mercado, possibilitando ao mesmo tempo, na década de 1970, a consolidação da MPB e a explosão no mercado da chamada “música romântica” (Agnaldo Timóteo, Altamar Dutra etc.), do “sambão jóia” (Luiz Airão, Benito de Paula etc.), da *black music* norte-americana e seus derivados (como a *Disco Music*), entre outras músicas, consideradas pasteurizadas (e/ou bregas) que fizeram grande sucesso de público na época.<sup>16</sup>

No estabelecimento do “bom gosto” da canção popular do período, a MPB fundiu, em seu veio principal, projetos diferentes e *tendências* vistas como antagônicas,

<sup>13</sup> Dias, Márcia T. – **Os donos da voz:** indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000. pp. 54-59

<sup>14</sup> MORELLI, Rita de C. L. **Indústria fonográfica:** relações sociais de produção e concepção acerca da natureza do trabalho artístico. Campinas: Unicamp, 1988. p. 39-40

<sup>15</sup> NAPOLITANO, Marcos. Música Popular Brasileira (MPB) nos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: **Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular**, Cidade do México, abril de 2002, p.4

<sup>16</sup> Cf. FENERICK, José Adriano . A ditadura, a indústria fonográfica e os ‘Independentes’ de São Paulo nos anos 70/80. In: Revista **Métis:** História e Cultura. v.3, n.6. jul./dez. 2004. Caxias do Sul, RS: Edusc, 2005 p. 164-165.

que podem ser exemplificados com os discos **Chico & Caetano ao Vivo** (1972) e **Elis e Tom** (1974). Esses dois LPs podem ser vistos, no plano simbólico, como uma consagração do processo de renovação que teve início no final da década de 1950, fundindo, numa mesma corrente principal da música popular brasileira: a MPB, o Tropicalismo e a Bossa Nova.<sup>17</sup> Assim, a MPB, tornada referência nacional, passa a fortalecer o termo “tendência” para rotular os “regionalismos”, que recusavam o *mainstream* da MPB e não aderiam completamente ao *pop* internacional, sem, contudo, rejeitá-lo. É esse o caso, por exemplo, dos “mineiros” do **Clube da Esquina** (Milton Nascimento, Lô Borges etc.) e dos “nordestinos” (Elba Ramalho, Zé Ramalho, Amelinha etc.). Desse modo, e coincidindo com a fase de “abertura” do regime, com o relativo abrandamento da censura, a MPB conheceria um novo *boom* criativo e comercial por volta de 1975/76 – transformando-se numa espécie de trilha sonora da “abertura”. Entretanto, esse *boom* não favoreceu significativamente a todos os que pretendiam ficar sob o guarda-chuva da sigla MPB. O mercado fonográfico privilegiaria as carreiras de Chico Buarque, Elis Regina, Gilberto Gil, Caetano Veloso, enfim, os conhecidos “monstros sagrados” da MPB. Isso ocorria, entre outras coisas, porque neste momento as gravadoras estabeleciam os seus chamados “artistas de catálogo” (*casts* estáveis), em acordo com as novas estratégias de mercado. Soma-se a isso o fato de a própria “Instituição MPB” agir de modo a impor limites, tanto os estéticos como os de mercado (que no fim acabavam se entrelaçando). Um exemplo dessa situação pode ser encontrado no rótulo para designar determinados compositores que procuraram radicalizar as posições mais experimentais do Tropicalismo, no caso, os chamados “malditos”. Nas palavras de Napolitano, “Luis Melodia, Jards Macalé, Walter Franco, Jorge Mautner, serão grandes campeões de enalhe de discos, ao mesmo tempo em que prestigiados pelos críticos e pelo público mais ligado à contracultura, retomando um espírito que estava sem seguidores desde o colapso do Tropicalismo, em 1969”.<sup>18</sup> E é neste contexto que o projeto musical de Tom Zé começa a ganhar corpo, no decorrer da década de 1970, diante deste quadro de estabelecimento de limites estéticos por parte da MPB e de uma segmentação de mercado extremamente estratificada, o que dificultaria

---

<sup>17</sup> Cf. NAPOLITANO, Marcos. Música Popular Brasileira (MPB) nos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: **Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular**, Cidade do México, abril de 2002.

<sup>18</sup> Ibid. p.8.

sobremaneira uma inserção maior de seus trabalhos no mercado brasileiro e, por decorrência, no *maisntream* da MPB.

### III

Como se sabe, Tom Zé teve formação acadêmica em música. Não é exatamente um músico intuitivo, no sentido como normalmente se pensa os músicos e/ou compositores populares. Tom Zé, antes de vir para São Paulo juntar-se ao grupo baiano que detonaria o Tropicalismo, havia estudado na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, com professores como Ernst Widmer, Walter Smetack, Hans Joachim Koellreutter, dentre outros nomes importantes no cenário da música de vanguarda do Brasil do segundo pós-Guerra. Essa formação acadêmica em música, ao menos em parte, explica a variada gama de técnicas de composição que sua obra apresenta, em particular a utilização de procedimentos oriundos das vanguardas musicais mais radicais do século XX. No entanto, o que se destaca em seu trabalho é a maneira como se utiliza desses procedimentos vanguardistas, voltados quase sempre para um questionamento do gosto vigente, seja o “bom gosto” ou o “mau gosto”, visto que ambos estão de certo modo interligados no mercado. Tom Zé, assim, opera no sentido da crítica da (canção) crítica.

Tom Zé, embora tenha se utilizado de vários procedimentos vanguardistas, tais como a colagem, o acaso, a indeterminação, a introdução de ruídos, a busca por novos timbres (e a construção de novos instrumentos, como o Hertzé e o Buzinório, entre outros), o trabalho com métricas pouco usuais na música popular etc., tem em seu gesto mais experimentalista a concepção da “deficiência”, do “defeito”. É por meio desta concepção calcada no “defeito” que a canção de Tom Zé ganha o sentido de crítica da crítica. Essa sua concepção, cabe enfatizar, não advém do Tropicalismo. Trata-se, antes de mais nada, de um projeto que acompanha o compositor de Irará desde o início de sua formação musical na Bahia. Em sua autobiografia Tom Zé expõe de modo simples aquilo que em sua obra musical se apresenta de modo bem mais complexo, diz ele:

Meu negócio era saber que *não* sabia fazer o certo. E quem não sabe fazer o certo, você há de imaginar, fica trabalhando no limite...Tem uma fronteira aqui: o universo da “música” está aqui, um círculo, e existe uma fronteira, com coisas que estão fora e outras dentro. A pessoa trabalha nessa fronteira.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> TOM ZÉ. **Tropicália, lenta luta**. São Paulo: Publifolha, 2003, p. 227.

De acordo com o pesquisador Gracchio da Silva, Tom Zé

...por estar atento às suas próprias limitações de recursos melódicos, harmônicos e vocais para o universo da canção (paradoxalmente, limitações que o libertam, devido à forma singular de analisar a música dentro de um campo polissêmico), veio erguendo aos poucos uma arquitetura musical própria, uma solução criativa que transformasse suas deficiências, seus “defeitos de fabricação”, em componentes para a construção de uma outra canção – talvez uma anticanção.<sup>20</sup>

O projeto de Tom Zé, desenvolvido parcialmente entre fins da década de 1960 e começo dos 1970, acabou interrompido por alguns anos, desde o período em que ele ficou quase totalmente fora do mercado de música, na segunda metade da década de 1970, até ser “redescoberto”, no começo da década de 1990, por David Byrne. A partir de então, retoma sua carreira e dá continuidade a seu trabalho, com uma produção bastante diversificada e regular. Em seu emblemático **Com Defeito de Fabricação**, lançado em 1998, Tom Zé expõe uma de suas ideias mais caras a seu projeto de se trabalhar com o “defeito”, com a “insuficiência”. No encarte do disco apresenta a assim denominada por ele, “estética do plágio”, “estética do arrastão”, ou “plagicombinação” (a própria palavra, um neologismo resultado de um “arrastão” por aglutinação das palavras plágio e combinação), concluindo, em suas próprias palavras, “que terminou a era do compositor, a era autoral, inaugurando-se a Era do Plagicombinador, processando-se uma entropia acelerada”.<sup>21</sup> Este disco, o primeiro a ser lançado no Brasil após sua “redescoberta”, aborda 14 defeitos “plagicombinados,” um em cada canção do disco, seja a partir de neologismos que se tornam títulos das canções, tais como “esteticar” e “politicar”, ou a partir de lexias complexas que aparecem inúmeras vezes nas letras das canções. Na primeira faixa do disco, por exemplo, Tom Zé aborda o “Defeito I: Politicar”, definida musicalmente como “um arrastão de Himsy Korsakov e do músico anônimo que toca na noite paulistana”. A letra dessa canção é formada quase toda ela por lexias complexas, como no trecho:

Vá tomar no verbo  
Seu filho da letra  
Meta sua usura  
Na multinacional

<sup>20</sup> SILVA, Gracchio Braz Peixoto da. **Tom Zé: o defeito como potência**. A canção, o corpo, a mídia. São Paulo: PUC, 2005, p.15.

<sup>21</sup> TOM ZÉ. **Com defeito de fabricação**. Trama, 1998 (CD)

Vá tomar na virgem  
Seu filho da cruz

No trecho citado, as lexias complexas como “filho da letra” e “filho da cruz” ganham significado da expressão popular “filho da puta”, realizando a crítica e o menosprezo do compositor à política do país nos anos 90, sendo estes desabafos precedidos pelas lexias “Vá tomar no verbo” e “Vá tomar na virgem”, também expressões que remetem a xingamentos e expressões de baixo calão. Essa canção, todavia, trabalha a crítica textual e contextual de modo articulado, onde a crítica política se coloca enquanto crítica da linguagem, e a crítica da linguagem como crítica política, uma vez que o “Defeito I: Politicar” se coloca ao mesmo tempo como uma canção política e uma crítica deste tipo de canção, por meio de deslocamentos da linguagem que se utiliza. No entanto, em seu disco seguinte, **Jogos de Armar – Faça você mesmo** (2000), seu projeto de “descanção”, a partir de sua ideia de “plagicombinação”, torna-se mais amplo e ambicioso.

Na capa de **Jogos de Armar** encontramos um informe: “não é um CD duplo”. Mais que um mero aviso de caráter comercial, o informe refere-se ao conceito deste CD de Tom Zé. Trata-se, por um lado, de um álbum conceitual, no sentido de arte conceitual, tal como desenvolvida pelas Vanguardas do segundo pós-guerra. Não é fácil definir o que seja arte conceitual, entretanto, costuma-se localizar seu surgimento, nas artes plásticas, em 1961, ligado às atividades do grupo *Fluxus* de Nova York, que contava com as participações, entre outros, de John Cage e Yoko Ono. O crítico e historiador britânico Paul Wood, embora indique e saliente as várias possibilidades de definição de “arte conceitual”, comenta que ao menos em um ponto há convergência de opiniões sobre o assunto:

[...] a ‘obra’ está na ideia. Ela não tem de ser fisicamente realizada para obter o status de uma ‘obra de arte’. E, além disso, se ela fosse fisicamente realizada, a realização não teria de ser feita pela mão do artista.<sup>22</sup>

Sob este aspecto, o disco de Tom Zé pode ser pensado como arte conceitual na medida em que a escuta proposta pelo compositor baiano vai além das 14 canções que estão gravadas no CD. **Jogos de Armar** não se configura como um CD duplo, mas tem dois discos na mesma embalagem. No primeiro disco estão gravadas 14 canções, sendo

---

<sup>22</sup> WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. São Paulo: Cosac & Naif, 2002, p. 37

2 regravações (“Pisa na Fulô” e “Asa Branca”, de João do Vale e Luiz Gonzaga respectivamente) e 12 “arrastões” (de Edu Lobo, Ari Barroso, Rossini, “manos da periferia”, Trovador Nordestino etc.) assinados por Tom Zé e parceiros. Já o segundo disco traz fragmentos de músicas e na contracapa do encarte do CD, uma **Cartilha de parceiros** com sugestões para o ouvinte criar novas canções. O conceito da obra, portanto, está na articulação do disco 1 com o disco 2, está na ideia e não propriamente na realização desta ideia, uma vez que não necessariamente precise que algum ouvinte que comprou o CD materialize a criação de novas canções para que o conceito da obra se realize. Na contracapa do encarte do CD, podemos ler, a respeito desses fragmentos musicais que constam no segundo disco:

...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 letras 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.<sup>23</sup>



Por outro lado, além da arte conceitual, Tom Zé está trabalhando também na esfera da música indeterminada. Ou seja, mais que a ideia, genérica, de obra aberta, a proposta de Tom Zé apresenta-se no âmbito da indeterminação.

A música indeterminada surgiu, na segunda metade do século XX, a partir das questões colocadas pelos músicos serialistas e pós-serialistas, em particular John Cage, Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen. Não cabe aqui entrar nos pormenores da discussão acerca das distinções entre acaso, aleatório e indeterminação em música,<sup>24</sup> no entanto, cabe uma referência ao sentido estético do uso da indeterminação em música. De acordo com Vera Terra,

A introdução de elementos indeterminados na música vem atender à necessidade de uma estruturação sonora mais flexível. Os sons passam a ser organizados sem que se recorra a modos de formas pré-

<sup>23</sup> Contracapa do encarte que acompanha o CD Tom Zé, **Jogos de Armar – faça você mesmo**. Trama, 2000.

<sup>24</sup> Para uma discussão pormenorizada desses conceitos musicais, ver: TERRA, Vera. **Acaso e Aleatório na música**: Um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez. São Paulo: EDUC/Fapesp, 2000.

determinados. A nova estética musical inaugura a pesquisa de *formas abertas*, que se configuram como um *campo de possibilidades*, em lugar de se apresentarem para o ouvinte como objetos de arte definidos e acabados.<sup>25</sup>

Nesse sentido, a proposta de Tom Zé em **Jogos de Armar** tem um sentido de criticar, ou mesmo dissolver, a ideia de obra (como objetos definidos e acabados), no caso, a ideia de canção popular brasileira, tal como constituída desde pelo menos a Bossa Nova (ou mesmo antes). **Jogos de Armar**, assim, radicaliza as posições apresentadas em **Com Defeito de Fabricação**. Se antes a questão colocada por Tom Zé girava em torno do “fim da canção” enquanto “fim da era autoral”, cuja solução encontrada foi a “plagicombinação”, agora, em **Jogos de Armar**, o que está sendo criticado é a própria noção de obra, cuja superação se daria com a proposta de uma canção que nega (critica) a si mesma, uma “descanção”. Além disso, ao introduzir a indeterminação na canção, de forma estrutural, coloca-se para o ouvinte “o problema da dificuldade da escuta, ao lhe faltarem os pontos de referência convencionais que orientavam sua percepção de processos sonoros no tempo”.<sup>26</sup> Assim, Tom Zé opera com a crítica em dois registros, articulados entre si: a canção popular enquanto produto (acabado) de mercado, e a canção popular enquanto formatador do gosto vigente. A contradição da MPB, que é um produto de mercado e ao mesmo tempo pretende ter o *status* de arte, pretende ter a autonomia da arte, em Tom Zé, ao menos em seu projeto estético, seria superada com a destituição do autor e da obra de seu *status* de poder soberano. Nas palavras do pesquisador Demétrio Panarotto,

...uma obra com tais características foge à lógica de mercado, do capital, perde visibilidade, pois impossibilita a sua apropriação, impossibilita o rótulo, aquilo que a tornaria vendável. Mas, ao mesmo tempo, cria um outro nível de relação, cria uma outra lógica, e com esta a manutenção de poder no campo das artes não consegue lidar.<sup>27</sup>

A crítica ao “gosto vigente” efetuada por Tom Zé, ao longo de sua carreira, tensionaram e tensionam (pois ainda está na ativa) tanto o mercado de música quanto o “bom gosto” vigente, em larga medida atrelado a esse mercado, por meio de propostas não canônicas para a canção. Não se trata de discutir se seus trabalhos são ou não de

<sup>25</sup> TERRA, Vera. **Acaso e Aleatório na música**: Um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage e Boulez. São Paulo: EDUC/Fapesp, 2000. p. 22 (destaques no original)

<sup>26</sup> Ibid., p.26.

<sup>27</sup> PANAROTTO, Demétrio. **Qual sertão, Euclides da Cunha e Tom Zé**. São Paulo: Lumme, 2009, p.75.

Vanguarda, mas a utilização de elementos da vanguarda musical em suas canções possibilitam, ao mesmo tempo, estabelecer uma autocrítica radical no próprio universo da canção popular brasileira, proveniente de uma aguerrida defesa de um grau elevado de autonomia criativa, e deixar possibilidades para o desenvolvimento futuro da canção, para além do debate recente sobre o próprio “fim da canção”,<sup>28</sup> já anunciada, questionada e equacionada por Tom Zé no seu **Com Defeito de Fabricação**, de 1998. A canção autocrítica de Tom Zé, no entanto, mais que se inserir neste debate, transcendendo-o, propondo uma superação (pela negação) dos próprios limites da canção brasileira, tal como construída ao longo de todo o século XX.



[www.revistafenix.pro.br](http://www.revistafenix.pro.br)

**ARTIGO RECEBIDO EM 05 DE AGOSTO DE 2013. APROVADO EM 15 DE NOVEMBRO DE 2013**

---

<sup>28</sup> Cf. **A morte e a morte da canção**, por Coletivo MPB. Disponível em: <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2691,1.shl>. Acesso realizado em 12/09/2012.