QUE CIDADE SONORA É ESSA?

Tom Zé e as reverberações de cidades

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE ARQUITETURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO
MESTRADO EM ARQUITETURA E URBANISMO

ELOISA MARÇOLA

QUE CIDADE SONORA É ESSA?

Tom Zé e as reverberações de cidades

Salvador, Bahia, Brasil
Julho, 2024

ELOISA MARÇOLA PEREIRA DE FREITAS

QUE CIDADE SONORA É ESSA?

Tom Zé e as reverberações de cidades

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia – PPG-AU/FAUFBA – como requisito para obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo. Área de concentração: Urbanismo. Linha de pesquisa: Processos Urbanos Contemporâneos.

Orientadora: Profa. Dra. Margareth Aparecida da Silva Pereira
Coorientador: Prof. Dr. Washington Luís Lima Drummond

Salvador, Bahia, Brasil
Julho, 2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)
Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI)
Biblioteca da Faculdade de Arquitetura (BIB/FA)

F866

Freitas, Eloisa Marçola Pereira de.
Que cidade sonora é essa? [recurso eletrônico] : Tom Zé e as reverberações de cidade / Eloisa Marçola Pereira de Freitas. – Salvador, 2024.
312 p. : il. ; 24 cm.

Dissertação – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Arquitetura, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Mestrado em Arquitetura e Urbanismo. 2024.
Orientador: Prof. Dr. Margareth Aparecida da Silva Pereira.
Coorientador: Prof. Dr. Washington Luís Lima Drummond.

1. Música e arquitetura. 2. Zé, Tom, 1936- - Música - 1968-1978. 3. Sociologia urbana. 4. Canções - Aspectos sociais. I. Pereira, Margareth Aparecida Campos da Silva. II. Drummond, Washington Luís Lima. III. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Arquitetura. IV. Título.

CDU: 316.334.56:78

Responsável técnico: Ramon Davi Santana - CRB/5-1972

Universidade Federal da Bahia

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO (PPG-AU)

ATA Nº 1

Ata da sessão pública do Colegiado do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO (PPG-AU), realizada em 15/08/2024 para procedimento de defesa da Dissertação de MESTRADO EM ARQUITETURA E URBANISMO no. 01, área de concentração Urbanismo, da candidata ELOISA MARÇOLA PEREIRA DE FREITAS, de matrícula 2020100900, intitulada QUE CIDADE SONORA É ESSA? Tom Zé e as reverberações de cidade. Às 08:30 do citado dia, em Sala Virtual, foi aberta a sessão pela presidente da banca examinadora Profª. MARGARETH APARECIDA CAMPOS DA SILVA PEREIRA que apresentou os outros membros da banca: Profª. Dra. ARIADNE MORAES SILVA, e Prof. Dr. WASHINGTON LUIS LIMA DRUMMOND (Coorientador), Prof. Dr. LUIZ CARLOS DE LAURENTIZ e Prof. Dr. RAFAEL BARBOSA JULIÃO. Em seguida foram esclarecidos os procedimentos pelo(a) presidente que passou a palavra à examinada para apresentação do trabalho de Mestrado. Ao final da apresentação, passou-se à arguição por parte da banca, a qual, em seguida, reuniu-se para a elaboração do parecer. No seu retorno, foi lido o parecer final a respeito do trabalho apresentado pela candidata, tendo a banca examinadora APROVADO COM DISTINÇÃO o trabalho apresentado, sendo esta aprovação um requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre.* Em seguida, nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão pela presidente da banca, tendo sido, logo a seguir, lavrada a presente ata, abaixo assinada por todos os membros da banca.

*A banca recomendou ainda a publicação da dissertação na íntegra.

Documento assinado digitalmente
gov.br RAFAEL BARBOSA JULIAO
Data: 03/09/2024 17:27:29-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Dr. RAFAEL BARBOSA JULIÃO

Documento assinado digitalmente
gov.br LUIZ CARLOS DE LAURENTIZ
Data: 04/09/2024 06:31:05-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Dr. LUIZ CARLOS DE LAURENTIZ

Examinador Externo à

Documento assinado digitalmente
gov.br WASHINGTON LUIS LIMA DRUMMOND
Data: 11/09/2024 01:15:20-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Dr. WASHINGTON LUIS LIMA DRUMMOND, UNEB

Examinador Externo à Instituição

Documento assinado digitalmente
gov.br ARIADNE MORAES SILVA
Data: 02/09/2024 15:39:57-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Dra. ARIADNE MORAES SILVA, UFBA

Examinadora Interna

MARGARETH APARECIDA CAMPOS DA SILVA PEREIRA, UFBA

Presidente

ELOISA MARÇOLA PEREIRA DE FREITAS

Mestrando(a)

Universidade Federal da Bahia

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA E URBANISMO (PPG-AU)

FOLHA DE CORREÇÕES

ATA Nº 1

Autor(a): **ELOISA MARÇOLA PEREIRA DE FREITAS**

Título: **QUE CIDADE SONORA É ESSA? Tom Zé e as reverberações de cidade.**

Banca examinadora:

Prof(a). RAFAEL BARBOSA JULIÃO	Examinador Externo à Instituição
Prof(a). LUIZ CARLOS DE LAURENTIZ	Examinador Externo à Instituição
Prof(a). WASHINGTON LUIS LIMA DRUMMOND	Examinador Externo à Instituição
Prof(a). ARIADNE MORAES SILVA	Examinadora Interna
Prof(a). MARGARETH APARECIDA CAMPOS DA SILVA PEREIRA	Presidente

Os itens abaixo deverão ser modificados, conforme sugestão da banca

1. [✓] INTRODUÇÃO
2. [✓] REVISÃO BIBLIOGRÁFICA
3. [✓] METODOLOGIA
4. [✓] RESULTADOS OBTIDOS
5. [✓] CONCLUSÕES

COMENTÁRIOS GERAIS:

A banca aprovou a dissertação na íntegra.

Declaro, para fins de homologação, que as modificações, sugeridas pela banca examinadora, acima mencionada, foram cumpridas integralmente.

Prof(a). MARGARETH APARECIDA CAMPOS DA SILVA PEREIRA

Orientador(a)

Rua Augusto Viana, s/n - Canela - Salvador/BA - CEP 40110-909 Telefax: • rbaeta@ufba.br

SUGESTÃO:

Esteja com um celular ou tablet por perto. A leitura dessa dissertação interage com mídias de áudio e áudio-visual e o acesso é facilitado através de QR-codes.

para atite.

QR-CODE 01
Sugiro que você direcione a câmera do celular ou tablet para o QR-code acima para ver o curta **“Lentamente”**. 2020.

Curta **Lentamente**. Eloisa Marçola, 2020.

Curta elaborado e apresentado para/na disciplina “Memória, Narração e História”, oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo – PPGAU/UFBA –, ministrada pelas professoras Dra. Paola Berenstein Jacques e Dra. Margareth da Silva Pereira e pelo professor convidado Dr. Washington Drummond, no segundo semestre de 2020.

NÃO CHEGUEI SOZINHA...

O que eu sou,
eu sou em par.
Não cheguei
(não cheguei) sozinho.
(Carlos Posada e Lenine, “Castanho”, 2015)

A caminhada da escrita tem um ar de solitária, mas chove muito pelo caminho. Chove muito, somos antenas e para-raios, e cada pingo vem mostrar que não: a caminhada da escrita é cheia de gente e instituições que nos acompanha. Pois o que eu sou, eu sou em trovoadas. Trovoadas de gente que iluminam, encantam e são companhia e incentivo para seguir. Obrigada aos que choveram nesse caminho e me iluminaram de alguma forma.

Obrigada, Tom Zé, pela produção artística e crítica, por me colocar a pensar. Também pela disponibilidade em trocar mensagens por WhatsApp e e-mail.

Obrigada, queridos orientadores professores Dra. Margareth da Silva Pereira e Dr. Washington Drummond, por me apresentarem, de forma tão generosa e afetuosa, possibilidades e formas outras de caminhar na academia e na vida. Obrigada por acreditarem e apostarem comigo na criatividade também como ciência.

Obrigada, membros da banca de defesa da dissertação professores Dra. Ariadne Moraes Silva, Dr. Luiz Carlos [Lu] de Laurentiz e Dr. Rafael Barbosa Julião, pela leitura cuidadosa e pela troca generosa de saberes.

Obrigada, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (PPGAU/FA-UFBA), por acolher minha pesquisa. Em especial: coordenador e amigo professor Dr. José Carlos Huapaya Espinoza e corpo técnico, na pessoa de Maria Henriques, que sempre me auxiliaram prontamente nas questões burocráticas e de coordenação. Obrigada, vice coordenador professor Dr. Rodrigo Baeta, pelo empenho e zelo com a questão das bolsas de incentivo à pesquisa. Com isso, agradeço à Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, por financiar esta pesquisa.

Obrigada aos membros do grupo de pesquisa Laboratório Urbano pelos ricos estudos e discussões teóricas. Em especial: coordenadora professora Dra. Paola Berenstein Jacques, professora Dra. Fabiana Dultra Britto e Rafaela Izeli.

Obrigada aos membros do grupo de pesquisa Laboratório de Estudos Urbanos – LeU, coordenado pela professora Dra. Margareth da Silva Pereira, pela troca sincera. Em especial: Adriana Caúla, Mário Magalhães, Luísa Bogossian e Victor Cunha.

Obrigada aos membros do grupo de pesquisa Pós-Teoria, coordenado pelo professor Dr. Washington Drummond, pela musicalidade e leveza nos encontros. Em especial: Cícero Menezes, Breno Silva, Davi Soares, Lucas Maciel, João Batista, Alex Sandrelanio, Lis, Gilsam, Sophia Midian, Renata Santos, Mônica Andrade e Maria Eduarda Azevedo.

Obrigada Luiza Xavier, Pilar Tejero Baeza, Dilton Lopes e José Carlos Huapaya pela amizade, carinho e leitura cuidadosa no decorrer do processo deste trabalho.

Obrigada, Dicinho (Edilson) e Paquito, pela amizade, pelas conversas minuciosas sobre música e por partilharem comigo experiências e conhecimento.

Obrigada, Rebeca Matta e Sávio, pela amizade, afeto e também por terem me proporcionado o encontro com Tom Zé, momento crucial para a pesquisa.

Obrigada, Gabriel Bordignon, pela amizade, incentivo e por ter anotado e me passado o número do telefone que Tom Zé falou no show aqui em Salvador.

Obrigada, Márcia Sant´Anna, José Carlos Santana (Kau), Roberto Sant´Ana e Tuzé de Abreu, por terem me cedido entrevistas que elucidaram sobre como era e o que acontecia em Salvador e Irará nos períodos em que Tom Zé viveu nessas cidades, dentre outras histórias e conhecimentos.

Obrigada, Igor Queiroz, para além de nossa amizade e afeto, obrigada pela ajuda com a impressão e feitura do produto físico desta dissertação.

Obrigada amigos: Alexandre Pajeú, Juliana Linhares, Felipe Moreira, Ana Luiza Freire, Anna Paula Ferraz, Marcos Britto, Gianna Dias, Leonardo Vieira, Ramon Martins, Ygor Andrade, Nathan Bastos, Chico Rocha, Helena Bender, Thais Calazans, Janaina Bechler, Gisele Nussbaumer (Gica), por serem afeto e partilha nesse universo acadêmico.

Obrigada, Verônica Molina e Adriana Neves, pela confiança, oportunidade e parceria de trabalho.

Obrigada, amigos: Danilo Nunes, Pedro Silveira, Peter Cristaldo, Alencar Caixeta, Itamar Rios, Vanessa Spina, Gustavo Magnino, Polyanna Alves, Eduardo Roguí, Fernando Lima (Pão), Paula

Jamkojian, Gabi Maravilha, Carlos Segundo, Bárbara Avelino, Mariana Pelizer, Cristiano Barbosa, Vitor Nascimento, Diego Silva, Alice Cunha, Pablo Arruti, Amanda Manhas, Guto Alves (Júnior), Marco Aurélio Pacheco, Gabriel Serafim, Julice Silva, Matheus Bonomi, que tantas vezes nesse processo me seguraram na mão mesmo sem saber que o faziam.

Obrigada, André Silva, por ter sido ponte e casa para eu chegar em Salvador. E também a seus pais, Tereza e Max, por me acolherem com amor na cidade nova.

Obrigada, Ida Freitas, pela escuta sensível e atenta.

Obrigada, Filipe Seixas (Brisa do Mar), por ser jardim no concreto, suave e cheio de amor até quando foi possível. Que brisas leves voltem a soprar.

Obrigada, família, pelo apoio e confiança: João, Juliano e tio Zé. Obrigada, vó Izelda, *in memorian*, por me ensinar o canto. Obrigada, vô Geraldo, *in memorian*, por me ensinar o conforto no silêncio.

Obrigada, irmã, Marina, por ser farol firme, inspiração e colo. Obrigada a suas crianças, Theo e Antonela, por serem sopro e respiro de vida, esperança, fé e amor.

Obrigada, Mãe, Maria Alzira, por ser mar tão grande ao mesmo tempo que é porto seguro. Pelo ninho, pelos socorros, pela parceria e confiança incondicionais, pelos ensinamentos de psicanálise, pelos ensinamentos de vida, pela intuição sensível, pelo exemplo. Obrigada, mãe!

Agradeço com admiração e respeito.

Marçola, Eloisa. **QUE CIDADE SONORA É ESSA?** Tom Zé e as reverberações de cidade. 2024. 315f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Arquitetura e Urbanismo, Programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, PPGAU-UFBA, Salvador, 2024.

RESUMO

Esta dissertação busca explorar a relação entre sujeito, cidade e canção através de uma análise detalhada e multifacetada da obra de Tom Zé, no recorte temporal de 1968 a 1978. A pesquisa parte da compreensão de que a cidade, não se limita ao seu caráter técnico, de planejamento e disciplinar mas, no desvio, na falha do urbanismo moderno, se dá de forma singular-plural, uma vez que é atravessada por subjetividades e práticas que a modificam e provocam assim outras formas de experienciá-la, então, em constante movimento. Compreende, ainda, que a música, especialmente em sua forma canção, é expressão estética, poética e de forte inserção popular, a constituir imaginários urbanos. Por fim, o que tece e dá sentido a tais relações é o sujeito: aquele que é um devir, aberto às interferências e que se constitui nesse eterno devir-outros, portanto, também em constante movimento. Assim, acredita-se que a música-canção está presente no movimento de se entender em um lugar como marca constituinte do sujeito em um território, em uma morada. Ao dividir a pesquisa em Lado A e Lado B, foi possível abordar tanto os aspectos mais formais e acadêmicos quanto aqueles experimentais e subjetivos, refletindo a dualidade presente nas antigas mídias musicais como vinis e fitas cassetes. O Lado A apresenta os conceitos e contextos históricos

fundamentais da pesquisa, o que dá base para o que será apresentado no lado B. Este, por sua vez, explora de forma inovadora e interativa as interseções entre sujeito-cidade-canção, sempre permeadas pelos aspectos: sotaque-corpo-repetição. Através de tópicos diversos que vão desde a experiência urbana até a *des-canção* e o desvelar de uma Irará fabulada, o trabalho mostra como Tom Zé se utiliza das questões e tensões urbanas e do cotidiano para compor suas canções e, com isso, ressignifica espaços e tempos, além de oferecer perspectivas outras para pensar cotidiano urbano de maneira mais instigante e poética.

PALAVRAS-CHAVES: Tom Zé; Cidade; Sujeito; Canção; *Des-canção*.

Marçola, Eloisa. **WHAT SONOROUS CITY IS THIS?** Tom Zé and the reverberations of the city. 2024. 315 pages. Dissertation (Master's) – Architecture and Urbanism Area, Graduate Program in Architecture and Urbanism, Federal University of Bahia, PPGAU-UFBA, Salvador, 2024.

ABSTRACT

This dissertation aims to explore the relationship between subject, city, and song through a detailed and multifaceted analysis of Tom Zé's work, covering the period from 1968 to 1978. The research starts from the understanding that the city is not limited to its technical, planning, and disciplinary aspects but, turning the modern urbanism inside out, , it is singular-plural in nature, as it is intersected by subjectivities and practices that modify it and provoke other ways of experiencing it, thus, in constant movement. It also understands that music, especially in its song form, is an aesthetic and poetic expression with a strong popular presence, shaping urban imaginaries. Ultimately, what weaves and gives meaning to such relationships is the subject: one who is a becoming, open to interferences and who constitutes themselves in this eternal becoming-others, therefore, also in constant movement. Thus, it is believed that music-song is present in the movement of understanding oneself in a place as a constituent mark of the subject in a territory, in a dwelling. By dividing the research into Side A and Side B, it was possible to address both the more formal and academic aspects as well as the experimental and subjective ones, reflecting the duality present in old musical media such as vinyl records and cassette tapes. Side A presents the fundamental concepts and historical contexts of the

research, providing the basis for what will be presented in Side B. The latter, in turn, innovatively and interactively explores the intersections between subject-city-song, always permeated by the aspects: accent-body-repetition. Through diverse topics ranging from urban experience to *des-canção* and the construction of a fabulated Irará, the work shows how Tom Zé uses urban issues and tensions of daily life to compose his songs and, with this, re-signifies spaces and times, besides offering other perspectives to think about urban daily life in a more instigating and poetic way.

KEYWORDS: Tom Zé; City; Subject; Song; *Des-canção*.

QR-CODE 02

Sugiro que você direcione a câmera do celular ou tablet para o QR-code acima para ouvir a canção **“Tô**” (1976), de Tom Zé, ao mesmo tempo que lê o texto ao lado.

TÔ.

[...] Talvez o que me tenha acontecido seja uma compreensão – e que, para eu ser verdadeira, tenho que continuar a não estar à altura dela, tenho que continuar a não entendê-la. Toda compreensão súbita se parece muito com uma aguda incompreensão.

Não. Toda compreensão súbita é finalmente a revelação de uma aguda incompreensão. Todo momento de achar é um perder-se a si próprio. Talvez me tenha acontecido uma compreensão tão total quanto uma ignorância, e dela eu venha a sair intocada e inocente como antes. Qualquer entender meu nunca estará à altura dessa compreensão, pois viver é somente a altura a que posso chegar – meu único nível é viver. Só que agora, agora sei de um segredo. Que já estou esquecendo, ah sinto que já estou esquecendo...

Para sabê-lo de novo, precisaria agora remorrer. E saber será talvez o assassinato de minha alma humana. E não quero, não quero. O que ainda poderia me salvar seria uma entrega à nova ignorância, isso seria possível. Pois ao mesmo tempo que luto por saber, a minha nova ignorância, que é o esquecimento, tornou-se sagrada. Sou a vestal de um segredo que não sei mais qual foi. E sirvo ao perigo esquecido. Soube o que não pude entender, minha boca ficou selada, e só me restaram os fragmentos incompreensíveis de um ritual. Embora pela primeira vez eu sinta que meu esquecimento esteja enfim ao nível do mundo. Ah, e nem ao menos quero que me seja explicado aquilo que para ser explicado teria que sair de si mesmo. Não quero que me seja explicado o que de novo precisaria da validação humana para ser interpretado.

Vida e morte foram minhas, e eu fui monstruosa. Minha coragem foi a de um sonâmbulo que simplesmente vai. Durante as horas de perdição tive a coragem de não compor nem organizar. E sobretudo a de não prever. Até então eu não tivera a coragem de me deixar guiar pelo que não conheço e em direção ao que não conheço: minhas previsões condicionavam de antemão o que eu veria. Não eram as antevisões da visão: já tinham o tamanho de meus cuidados. Minhas previsões me fechavam o mundo.

Clarice Lispector. 1964, p.14.
A Paixão Segundo G.H.

QR-CODE 03

Mas Elô, mesmo com a letra miúda, eu não aguentei a curiosidade e li aquele.. é... aquele texto da cantora, ou melhor, da escritora judia que eu fiz a música, e aquela loucura sensacional que você propõe de ouvir ao mesmo tempo o “Tô”. É uma ideia, (risos) é uma ideia inacreditável, mesmo porque o quanto uma coisa atrapalha a outra, uma coisa ilustra a outra, né? Principalmente quando você aconselha ouvir ao mesmo tempo... é (risos), é uma soma que dá um resultado que eu nunca vi proposto em lugar nenhum na minha vida. Tô encantado. E, eu também vou aprender a, aquele.. aquele.. fotografar aquele código pra ficar ouvindo a música mesmo enquanto leio, vou experimentar essa brincadeira mesmo, de ler com... atrapalhado pela música e de ouvir a música atrapalhado pela letra (risos), que é uma ideia sensacional! Nossa senhora! (risos) Parabéns, um beijo. (Tom Zé, 18/09/2022, 09:34h. Áudio WhatsApp)

SUMÁRIO

RELATOS DE UM PROCESSO _ 025

LADO A

COMPLEXO DE ÉPICO _ 071

*APRENDER COM A RUA _ 077

* TODO COMPOSITOR BRASILEIRO _ 085

* ALGUM PESADELO AMEAÇANDO OS NOSSOS COMPASSOS _ 095

VAMOS AOS CRIMES, QUER DIZER, AOS DISCOS _ 105

LADO B

171 _ **UMA IRARÁ NA ESTAÇÃO DO BRÁS**

185 _ **PARQUE DA FUMAÇA**

219 _ **TOC: EM RITMADO RIGOR**

257 _ **O FAMOSO ABACAXI**

273 _ **IRARÁ É MEU NAMORO**

291 _ **IRARÁ, IRALÁ, IRÁ**

301 _ **A ESPIRAL**

313 _ REFERËNCIAS

RELATOS DE UM PROCESSO

Imagem: fotomontagem elaborada pela autora, a partir da pesquisa de imagens do contexto histórico, político e cultural do período – recorte temporal desta pesquisa – 1968 à 1978; assim como das pesquisas feitas junto ao grupo de pesquisa **5 anos entre os bárbaros [1972-77]: cidade canção corpo – Desbunde**, ver em: http://www.desbunde.ufba.br/.

QUE CIDADE SONORA É ESSA? Desde criança a música é parte do que me move. Foram bons anos frequentando o Conservatório Estadual de Música Cora Pavan Capparelli, em Uberlândia, Minas Gerais. Depois da graduação em Arquitetura e Urbanismo[1], enquanto trabalhava com arquitetura em São Paulo, me inquietava pensar como as canções brasileiras cantam lugares, cidades, cotidiano e de que forma esse cantar poderia nos ajudar a pensar a constituição de cidades. O que nós urbanistas estamos deixando "passar batido" por não considerar outras formas, para além da disciplina urbanismo, no saber/fazer cidades? Daí emergem questões relacionadas ao urbanismo, à história das cidades, à música popular, à poesia cantada, ao sujeito, ao habitante da cidade. Com essas inquietações – se não me falha a memória, entre 2015 ou 2016 – em um encontro com o professor e amigo Lu de Laurentiz, evocando Dorival Caymmi, ele me disse: "Você já foi à Bahia, nêga? Não? Então, vá!". E cá estou.

[1] Me graduei em Arquitetura e Urbanismo, pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e Design da Universidade Federal de Uberlândia (FAUeD/UFU), no ano letivo de 2012.

O título do trabalho vem do trocadilho com uma publicação feita pelo crítico e compositor Paulo Costa Lima no *Instagram*, em abril de 2023, com a legenda: “Que mundo sonoro é esse?”. No vídeo curto Lima toca no teclado uma harmonia do mundo sonoro barroco – que, segundo ele, é órgão e poderia ser Bach, entre outros compositores barrocos – e, na sequência, toca a canção “Cajuína” – composição de Caetano Veloso – concluindo que “a harmonia do barroco que faz o Nordeste”. Lima nos demonstra, contudo, que a música traz em si referências nem sempre óbvias, atravessamentos múltiplos, que se transformam, se interveem e coexistem. Nesta pesquisa busco compreender como as cidades são atravessadas, transformadas pelas canções e vice-e-versa: como as canções traduzem, criticam, tensionam os modos de vidas, o cotidiano, a experiência vivida no espaço urbano. Nesse sentido, a pesquisa se propõe a mergulhar na coimplicação entre Sujeito, Cidade e Canção.

QR-CODE 04
Sugiro que você direcione a câmera do celular ou tablet para o QR-code acima para ver o vídeo publicado na página do *Instagram* do Prof. Paulo Costa Lima (2023).

O sujeito é aqui pensado sob a óptica da modernidade, na qual se entende que este se constitui a partir de uma experiência singular não descolada da dinâmica relacional com o mundo e em constante movimento – constituindo, assim, o que Lacan chamou de êxtimo[2] –; e, por isso,

[2] O termo "êxtimo" é um neologismo psicanalítico introduzido por Jacques Lacan, derivado da palavra francesa "extimité". Trata-se de uma construção conceitual que amalgama os termos "externo" e "íntimo", e é utilizado para capturar uma dimensão paradoxal da subjetividade humana. O conceito de êxtimo visa desconstruir a dicotomia tradicional entre o

heterogêneo e complexo. Tanto como agente de, quanto atravessado por subjetividades, o sujeito é um devir, e está aberto às interferências, se constituindo no momento presente nesse eterno devir-outros, não dicotômicos, mas entre o dentro e o fora, entre a dobra e a redobra, entre o vai e o vem.

A cidade é entendida aqui para além do seu caráter técnico, de planejamento e disciplinar – o urbanismo. Me instiga pensar na mesma perspectiva que a arquiteta Rita Velloso (2022, p.80) traz: "Trata-se de compreender a cidade pelo avesso do que foi desenhado pelo urbanismo moderno, descrevendo-a através das práticas sociais que se revelam sob as superfícies de concreto, asfalto, vidro e aço. A cidade não é um sistema: é um arranjo mental e social". Desta forma, entendo que a cidade é um singular-plural que, assim como o sujeito, também é atravessada por subjetividades e práticas que a modificam, interferem e possibilitam formas outras de vivenciá-la, experimentá-la,

---

interno e o externo, revelando que o que consideramos mais íntimo e pessoal pode estar, de fato, profundamente imbricado com o mundo exterior.

Em sua obra, Lacan propõe que o êxtimo é um ponto de estranheza no cerne do sujeito. Ele está relacionado ao Real lacaniano, aquela dimensão da experiência que é inapreensível e escapa à simbolização completa. O êxtimo é o lugar onde o Outro – com maiúscula, referindo-se à alteridade radical ou ao grande Outro da linguagem e da lei simbólica – se infiltra na experiência subjetiva de modo perturbador.

Portanto, o êxtimo em Lacan é uma ferramenta conceitual para explorar como a subjetividade é constituída em um campo de tensões entre o interno e o externo, desafiando a noção de uma interioridade pura e autônoma. Ele nos convida a reconsiderar a forma como entendemos a formação do eu e as dinâmicas do desejo, revelando a complexa interpenetração de dentro e fora no tecido da experiência humana.

Ver mais em: Guéguen, Pierre-Gilles. **O íntimo, o êxtimo, o discurso analítico**. 2018. Disponível em: <https://www.ebpbahia.com.br/jornadas/2018/2018/05/19/o-intimo-o-extimo-o-discurso-analitico1/ >.

estranhá-la. Singular: a cidade – material, concreta –; plural: as cidades – porosa, de múltiplas e heterogêneas relações sociais, culturais, subjetivas.

A música, analisada aqui, majoritariamente, em sua forma canção, é entendida como expressão estética, poética e com forte inserção popular, a constituir um imaginário urbano; e que, para além do seu caráter estético, traz em si a relação de marcação e afirmação simbólica/imaginária de cidades. Além disso, exatamente pelos múltiplos atravessamentos que traz em si, é algo que interfere diretamente nas subjetividades, como uma das regentes da cultura de um povo. Nesse sentido, o compositor e crítico José Miguel Wisnik (1979, p.16, *grifo nosso*) traz que:

> A música por todos os lados, uma espécie de hábito, uma espécie de habitat, algo que completa o lugar de morar, o lugar de trabalhar, seu uso constante num preencher os hiatos do meio ambiente, do meio ambiente físico e subjetivo, a música distração, distrai o trabalho, distrai o lazer, faz contraponto cego com o que eu vou fazer, papel-de-parede, plano de fundo, ponto de fuga, acompanhamento em harmônico, agudo, da atividade viver, em toda parte, uma espécie de cenário, jardim portátil. [...] Todo dia ela faz quase sempre igual, **transborda pelo cotidiano**, preenche parte das fraturas entre o real e o imaginário, matéria sonora, massa ora bem mais fina ora bem mais grossa.

Nesse “transbordar pelo cotidiano”, a canção nos aponta desvios, instabilidades, fricções, tensões de cidade. Como “o canto de pássaros: o pássaro que canta marca assim seu território” (Deleuze; Guattari. 1997, p.102), nota-se, então, que a expressão musical nos invoca um lugar, uma cidade, nos territorializa. Ao tempo que “parece ser preciso compreender que as cidades falam, e que é preciso se surpreender para saber ouví-las” (Velloso, 2022, p.20). Acredito que a música-canção

está presente no movimento de se entender em um lugar, de se conectar a um espaço, se surpreender com o que as cidades contam/cantam como marca constituinte do sujeito em um território, em uma morada.

Vale lembrar que nos deparamos hoje com cidades cada vez mais dominadas por processos de homogeneização, que estão diretamente relacionados às demandas de uma globalização centrada no capital, nos interesses políticos que, em sua maioria, não enfocam no caráter social, relacional e complexo da sociedade. Transformações urbanas que têm direcionamento de classe e de uso do espaço público, o que intenta excluir da prática urbana os que não são de interesse do Estado/capital. Homogeneíza-se o espaço urbano, o modo de vida em sociedade, a cultura; sem considerar que, assim como nós – sujeitos –, a cidade é um organismo vivo, singular-plural e em movimento. Logo, ao se criar um padrão urbano se ocasiona um distanciamento entre sujeito e lugar, o que potencializa a característica de individualização e alienação da modernidade e pós modernidade (Jameson, 1985).

Chegar em Salvador e me aproximar do grupo de pesquisa Laboratório Urbano (PPG-AU/UFBA) me possibilitou confirmar que olhar para a cidade através da estética é buscar a contrapelo, no avesso da lógica da homogeneização. Paola B. Jacques (2001, p.11), coordenadora do grupo, diz que “a estética sempre foi, desde seu surgimento como disciplina, um caminho paralelo, uma alternativa ao racionalismo. Não importa que tenha sido considerada – e ainda hoje o é – como faculdade lógica de conhecimento inferior; o que vale é o saber que ela nos pode trazer”. Diante disso, entendo que potencializar discussões que relacionem ciência, arte e filosofia é fundamental, sobretudo, visto que se vive atualmente um período de instabilidade e reconstrução política – em um

pós governo de extrema direita, posicionada e articulada no retrocesso, no qual a ciência, a educação e as artes foram colocadas em descrédito.

Além disso, o vínculo de orientação com a Professora Margareth Pereira, me possibilitou participar do grupo de pesquisa Laboratório de Estudos Urbanos – LeU (PROURB-UFRJ), onde venho aprendendo, dentre tantas coisas, que é preciso uma atitude intelectual que desloque as ideias de saberes prontos, fixos, de métodos reprodutíveis de aplicabilidade direta e imediata. Para "libertar" o pensamento é preciso buscar os desvios, as falhas, o silenciado, o turvo; para qual um caminho possível é "pensar por nebulosas". Segundo Pereira (2018, p.250, *grifo nosso*):

> Talvez, "pensar por nebulosas" possa ser considerada como uma metáfora que evoca não homologias, mas, ao contrário, permite constatar lacunas, perceber o que está tanto presente como, sobretudo, o que escapa, o que não está lá. [...] No caso das nebulosas, ela se alimenta do **poder poético** da imagem e **conclama a imaginação a agir**, chamando a atenção para os elementos díspares que se agrupam enquanto enfrenta o que não se sabe e tece hesitante correspondências e sentidos.

Já a orientação com o Professor Washington Drummond e a participação no grupo de pesquisa Pós-teoria (Pós-Crítica/UNEB) me ajudou a pensar alguns conceitos e teorias – principalmente no que tange a questão do sujeito – que se mostram chaves para a tessitura do pensamento aqui exposto. Conheci o "fazer por genealogia", que, segundo Drummond (2022, p.167.) "se aproxima mais de um campo aberto e experimental atento à emergência de valores que criam e ressignificam práticas e narrativas em circunstâncias históricas dadas que são submetidos a movimentos imprevistos e a outro

regime de regras", e que, assim como o pensar por nebulosas, se interessa em "flagrar os acontecimentos nos seus desvios e acidentes" (*Ibidem*) em sobreposição aos "pressupostos de origem e essencialização" (*Ibidem*).

Sendo assim, considero a canção potência condutora e problematizadora da vida, e que, não só nos diz sobre, mas também é agente na constituição de cidades; logo, nos possibilita pensar o coletivo, o cotidianos, os modos de vida, o espaço urbano de uma maneira mais instigante, como "poder poético", como "acontecimento" que, não apenas abra novas perspectivas de caminhos não percorridos, mas também "conclama a imaginação a agir" para chegar em uma coisa outra, para além do que está dado e de infinitas possibilidades.

***

Recorro à obra de Tom Zé – músico, compositor e artista – para me ajudar a enxergar os desvios que emergem da coimplicação entre Sujeito, Cidade e Canção. Verifiquei dentro da academia os estudos já feitos sobre sua obra e vida, o que me possibilitou constatar que, majoritariamente, o material encontrado se concentra em outros campos como o da Música, da Linguística e, sobretudo, da Comunicação[3]. No que se refere a olhar a obra do compositor por uma análise que relacione

[3] DA SILVA, Graccho S. B. P. **Tom Zé: O Defeito Como Potência – A Canção, O Corpo, A Mídia.** Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, 2005. São Paulo.
LEMOS, Altaila Maria L. **A Construção da "Descanção" de Tom Zé.** Dissertação de mestrado em Linguística, UFC, 2006, Fortaleza.
BONFIM, Leonardo C. **Os Tons de Zé: Transformações Paradigmáticas na Obra de Tom Zé (1967 – 1976)**. Dissertação de Mestrado em Música, UNESP, 2014. São Paulo.

cidade-canção, foi encontrada a publicação em livro da dissertação de mestrado de Julia Pinheiro Andrade, intitulado “Cidade Cantada: Educação e experiência estética”, na qual a autora – orientada pelo professor Celso F. Favaretto, em Educação pela Universidade de São Paulo (USP) – “privilegiou canções de Tom Zé e dos Racionais porquê [...] elas lhe permitiam configurar, em fortes imagens, duas posições extremas de reflexão sobre a vida na megalópole, [...] e destacar as virtualidades da canção na produção de uma fisionomia da metrópole moderna que [...] seria uma exigência fundamental para pensar a formação educacional da juventude na atualidade.” (FAVARETTO, In: Andrade, 2010, p.12). A pesquisa de Andrade toca na relação cidade-canção para tensionar o campo da educação, no qual está inserido.

Aqui, me utilizo da canção como forma de subjetivação potente a desvelar questões e disputas no campo do urbanismo. A escolha por Tom Zé se dá por entender que o artista, ao contrário, se utiliza das questões e tensões urbanas e do cotidiano para compor suas canções. Estas, por sua vez, nos atravessam, possibilitam imaginários outros de cidade, formam subjetividades. Vemos então, um movimento espiralar, de repetição, de retorno, ou, como nos traz Drummond (2022, 207): “O intenso ir-e-vir evoca a figura barroca da elipse, pois não se repete, sempre num certo nível diferencial, embora não deixe de nomear algo que nunca terá nome”. Desta forma, entendo que essa pesquisa tem rica

---

GONÇALVES, Patrícia A. S. **Três Ensaios sobre a Tropicália de Tom Zé: da ‘Era dos Festivais’ à ‘Era dos Editais’.** Dissertação de mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras. USP, 2018. São Paulo.
AQUINO, Luiza F. T. **Estudando Tom Zé: Abordagens e evoluções da Percepção do ‘estranho’.** Dissertação de mestrado em Comunicação, UFMG, 2020, Belo Horizonte.

contribuição para o que se refere tanto ao estudo da cultura musical brasileira atravessada pelo campo do urbanismo, quanto vice-e-versa: o campo do urbanismo tensionado pela canção.

Assim, o mergulho em Tom Zé tem como corpus principal da pesquisa quatro livros, três documentários e seis álbuns.

Os livros são:

– Tropicalista Lenta Luta (*2003*), escrito por Tom Zé, é uma autobiografia, na qual se percebe o uso de uma linguagem muito própria do autor. Além do texto inédito, há um copilado de artigos escrito por ele para alguns jornais e revistas da época, principalmente da década de 1980. O livro é finalizado com uma longa entrevista cedida por Tom Zé a Luiz Tatit e Arthur Nestrovski. A primeira publicação data de 2003, porém nesta pesquisa, será utilizada a edição de 2011, ambas edições pela Publifolha, em São Paulo;

– As cidades do Brasil: Salvador (*2005*), publicação composta por uma série de fotografias da capital baiana do fotógrafo Éder Chiodetto, com texto de Tom Zé, intitulado “Bahia, Décima Sinfonia: Cidade do Salvador, Proteção das Prostitutas”, no qual Tom Zé conta sobre a cidade de Salvador a partir da localização e histórias das casas de prostituição da cidade. O livro foi publicado pela Publifolha, em São Paulo;

– Encontros: Tom Zé (*2011*), uma organização de Heyk Pimenta, traz um copilado de transcrições de entrevistas concedidas por Tom Zé desde 1968 até 2008, além de alguns artigos,

desse mesmo período, escritos por diversos críticos e jornalistas. Lançado pela editora Beco do Azougue, no Rio de Janeiro;

– Tom Zé, o Último Tropicalista (*2020*), lançado no Brasil pela Edições Sesc São Paulo, é a biografia de Tom Zé escrita pelo italiano Pietro Scaramuzzo, médico, jornalista e escritor, além de criador da página “Nabocadopovo”, que fala exclusivamente sobre música brasileira para o público italiano. Neste livro, Scaramuzzo traz dados biográficos, não mencionados anteriormente em “Tropicalista lenta luta”, que revelam características étnicas determinantes na compreensão da obra de Tom Zé.

Os documentários:

– Tom Zé ou quem irá colocar uma dinamite na cabeça do século? (*2000*), a direção é de Carla Regina Gallo Santos, financiado pelo programa Rumos Cinema e Vídeo 1999-2000 na categoria Emergentes. O filme é um documentário sobre o processo criativo e investigativo das composições de Tom Zé;

– Fabricando Tom Zé (*2006*), direção de Décio Matos Junior. O documentário retrata a vida e obra do compositor, traz desde o início de sua carreira, o tempo de esquecimento da década de 1970 e seu ressurgimento em 1990 pelo contato com David Byrne;

– Tom Zé: Astronauta Libertado (*2009*), a direção é do cineasta espanhol Igor Iglesas González. O filme acompanha a oficina de experimentação musical ministrada por Tom Zé, nas Astúrias – Espanha, entrelaçando as aulas com a vida e obra do compositor.

Por fim, os álbuns selecionados são todos os seis discos lançados por Tom Zé no recorte temporal desta pesquisa – 1968 a 1978:

– *Grande Liquidação* (*1968*), lançado pela gravadora Rozenblit, São Paulo;

– *Tom Zé* (*1970*), lançado pela gravadora RGE Discos, em São Paulo;

– *Tom Zé, se o caso é chorar* (*1972*) – o título "se o caso é chorar" aparece na versão de relançamento em 1984, o original é Tom Zé –, lançado pela gravadora Continental, em São Paulo;

– *Todos os Olhos* (*1973*), lançado pela gravadora Continental, em São Paulo;

– *Estudando Samba* (*1976)*, lançado pela gravadora Continental, em São Paulo;

– *Correio da Estação Brás* (*1978*), lançado pela gravadora Continental, em São Paulo.

Neste mergulho, somado a outros materiais acessados no decorrer da pesquisa, é possível perceber que o músico reconhece a fragilidade da cidade e entrega ao ouvinte uma reflexão, uma crítica, uma ironia, uma narrativa, uma fábula de cidade. Tom Zé absorve as subjetividades em presença e cria uma subjetividade outra, devolvendo-a em suas apresentações, em suas canções. É nesse sentido que essa pesquisa propõe uma analise a partir do entendimento de que as relações

são trans-subjetivas. Isto é, tomo em consideração também as práticas subjetivas, que vão para além de, que atravessam, se interpelam, se correlacionam e criam, assim, não um eixo central de relação, mas sim, inúmeras relações complexas entre si e em constante coimplicações.

***

QR-CODE 05
Sugiro que você direcione a câmera do celular ou tablet para o QR-code acima para acessar o site da pesquisa *Desbunde*.

Se faz importante, aqui, trazer que – para além da vida e obra de Tom Zé, levantada em minha pesquisa individual –, foi fundamental a participação na pesquisa coletiva "5 Anos entre os Bárbaros [1972-1977]: Cidade, Corpo, Canção", abreviada para *Desbunde*. O projeto é realizado por equipes de pesquisadores de diferentes campos (arquitetura, urbanismo, história, artes, letras, dança, música) de grupos de quatro universidades públicas – UFBA, UNEB, USP e UFRJ –, sediadas nas três cidades estudadas – Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro –, e conta com o apoio da reitoria da Universidade Federal da Bahia, por onde passaram muitos dos atores desta história – inclusive Tom Zé –, ainda pouco narrada, que pretendemos (re)montar, como uma forma de atualizá-la criticamente[4]. Para uma compreensão breve da pesquisa do *Desbunde*, segue abaixo fragmentos de seu artigo de apresentação (Drummond, et al. 2022):

[4] Disponível em: <http://www.desbunde.ufba.br/>.

Boa parte da energia conservadora que arrastou o Brasil para o abismo político e social, nos últimos anos, se deve a uma reação moralista à re-emergência de outros corpos nos espaços públicos das nossas cidades. [...] Se por um lado houve um avanço conservador, por outro lado, o crescimento mais recente de pautas afirmativas trouxe o tema (e a prática) da desrepressão comportamental de volta ao centro do debate. [...] Isto é, a reação e a afirmação política passam necessariamente pela estética e pela descompartimentação dos corpos e das mentalidades. Eis aí uma percepção, aguda no presente, que nos leva a repensar a atualidade do contexto libertário e "desbundado" dos anos 1970. Período que se seguiu à abertura em fúria do final da década anterior, na combinação explosiva entre experimentação artística e vivencial, por um lado, e violenta repressão de estado, por outro. Choque de experiências que [...] colocava o corpo no centro da questão.

As diferentes experiências urbanas também estão gravadas nesses corpos "que arriscavam", a própria experiência mais libertária das cidades ficava inscrita, em diversas escalas de temporalidade, nos corpos daqueles que as experimentam, e dessa forma também os forjavam. Assim, as cidades não só deixavam de ser meros cenários, mas, mais do que isso, elas também ganhavam outras possibilidades de usos menos repressivos a partir do momento em que passavam a ser praticadas por esses outros corpos livres que desviavam dos interditos repressores.

[...] Corpos, cidades e canções estão intimamente imbricados e se tornam indissociáveis.

A presença das cidades nas canções também é frequente e determinante, por vezes essas são as verdadeiras protagonistas e, talvez, o melhor exemplo disso seja o próprio Caetano, uma vez que não seria exagerado afirmar que ele é o compositor brasileiro que mais fez canções em homenagem explícita a cidades. [...]

Embora espalhados pelo Brasil – precisamos ainda de uma historiografia mais abrangente sobre o período – faz-se evidente a concentração desse novo “ativismo” nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador. [...] Em São Paulo, Tom Zé, Jorge Mautner, Rita Lee, Péricles Cavalcanti, a companhia Teatro Oficina e os poetas Haroldo e Augusto de Campos; no Rio de Janeiro, com a dupla musical Jards Macalé e Waly Salomão, este último com o livro “Me Segura Qu´Eu vou dar um Troço” (1972), Torquato Neto e Luiz Carlos Maciel com as colunas no “Última Hora” e no “O Pasquim” respectivamente; em Salvador, com o jornal “Verbo Encantado”, sob a direção de Armindo Bião; a comunidade hippie de Arembepe, imortalizada por Beto Hoisel; o escritor Gramiro de Matos e seu livro “Urubu-Rei” (1972); os poemas de Antônio Risério em suas incursões por Arembepe; a renovação do carnaval de rua e da presença negra dos Filhos de Gandhi pelos compositores Caetano Veloso e Gilberto Gil; a produção literária e imagética (super-8) de José Agrippino de Paula com a dançarina Maria Esther Stokler, acompanhada de perto pela futura crítica Evelina Hoisel; as experiências musicais de Walter Smetak na Escola de Música da UFBA; a revista Metanóia editada por Almandrade, Haroldo Cajazeira, Marcus do Rio e Iracema Villalba, estudantes da UFBA dos cursos de arquitetura, filosofia, psicologia. [...]

Formavam uma franja viva, uma ranhura criativa, que investia na invenção da vida, nas novas formas de constituição do sujeito e de sua fusão num campo estético. Postulava-se menos o espelhamento moral dos anos 60, e mais os desdobramentos estéticos da existência: uma inquieta e agônica ontologia do presente.[5]

[5] Disponível em: < http://www.desbunde.ufba.br/wp-content/uploads/2022/09/01_CINCO-ANOS-ENTRE-OS-BARBAROS.pdf>.

O clima da década de 1970 era de uma intensa movimentação cultural no Brasil em contrapartida à “energia conservadora” que a ditadura militar propagava. A pesquisa coletiva me ajuda a pensar principalmente esse contexto cultural e político – do qual Tom Zé fez parte –, assim como as coimplicações entre “corpos, cidades e canções”, também conclamadas pelos artistas, e como eles se “tornam indissociáveis”. Então, de que modo as cidades, seus espaços públicos, e os sujeitos que os habitam, usam, praticam e atravessam, são transformados e ativados pela canção?

Dentro da pesquisa *Desbunde* o professor Washington Drummond e eu nos dedicamos a montar uma “discografia e bibliografia básica de discos e livros sobre a canção popular + livros sobre a memória da luta política publicados nos anos 1970”[6]. Nos propusemos a “localizar um conjunto mínimo de livros que refletisse sobre o fenômeno da canção popular brasileira e que foram publicados entre os anos 1970 e 1983 [...] e que circularam nos meios editoriais, acadêmicos e jornalísticos” (Drummond, et al. 2022.), são nomes como Celso Favaretto, Silviano Santiago, Tarik de Souza, Ana Maria Bahiana, José Miguel Wisnik, Heloísa Teixeira[7], Gilberto Vasconcelos. Se somou a esse levantamento também os livros políticos publicados “a partir de 1977 à 1982, que foram aparecendo no Brasil com o afrouxamento da censura e o advento do processo de redemocratização e anistia dos exilados e presos políticos” (*Ibidem*), dentre os autores estavam Fernando Gabeira, Augusto Boal, Frei Betto, Alex Polari, Carlos Marighella. Foram levantados um total de 34 livros. A discografia conta com

[6] Disponível em: <http://www.desbunde.ufba.br/bibliografia-basica/>.
[7] Heloísa Teixeira, ex-Buarque de Hollanda. Em 2023, Heloísa abandona o sobrenome do primeiro marido, Luiz Buarque de Hollanda, e passa a assinar Teixeira, sobrenome de sua mãe.

um levantamento de 92 discos, de dezessete artistas/bandas diferentes “que estavam relacionados com a Tropicália, a contracultura, o desbunde” (*Ibidem*.), dentre eles estão Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Gal Costa, Tom Zé, Os mutantes, Milton Nascimento, Jorge Mautner, Walter Smetak, Secos e Molhados, Walter Franco, Jorge Ben, Luiz Melodia.

Com esse levantamento foi possível perceber que o ano de 1972 foi o que teve a maior quantidade de discos lançados dentre os artistas pesquisados. Nesse ano, os dois nomes que marcaram na música a Tropicália, Caetano e Gil, voltam do exílio e lançam os discos *Transa* e *Expresso 2222*, respectivamente. Além disso, lançam juntos o ao vivo *Barra 69: Caetano e Gil ao Vivo na Bahia*, show realizado no teatro Castro Alves. Também é o ano em que Caetano produz e grava *Araçá Azu*”, disco experimental que “bateu recordes de devolução”[8], exatamente por apostar na radicalidade e hibridismo cultural. É o ano em que Tom Zé lança seu terceiro LP intitulado *Tom Zé*, a terceira insistência na experimentação, ainda que a cada ano o retorno tanto do público quanto das mídias o levassem ao ostracismo.

Em relação aos livros, é também no ano de 1972 que aparece o primeiro material sobre música do período, a “Revista de Cultura Vozes: Música Popular e Realidade Cultural”. A partir daí nota-se que foi ascendendo o número de publicações sobre o tema, mas é no ano de 1978 que concentra a marca de um maior número de publicações e sua crescente no decorrer dos anos seguinte. Em 1978 foram lançados livros como: “Uma literatura nos trópicos”, de Silviano Santiago; “Inventário de

[8]Ver em: Veloso, Caetano. **Verdade tropical**. – 3ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p.475.

cicatrizes", de Alex Polari; "Corações Futuristas: notas sobre música popular brasileira", de James Anhanguera; "Pequena História da Música Popular (da modinha à canção de protesto)", de José Ramos Tinhorão, entre outros.

Além disso, a pesquisa *Desbunde* se propõe a entrevistar artistas e teóricos do período. Até o momento entrevistamos: Gilberto Gil, Celso Favaretto, Jorge Mautner, Silviano Santiago e Heloísa Teixeira com a finalidade de gerar informações e reflexões para a pesquisa. Tratamos de assuntos como: o processo de modernização das cidades brasileiras; a contracultura; a centralidade da canção popular associada aos festivais de música; a relação entre a curtição e o experimental; e, sobretudo, sobre o sentido do desbunde em nossos dias.

***

Embalada pela feitura da genealogia de discos e livros, acima descrita, fiz o levantamento da produção e circulação da obra de Tom Zé. Foquei no período de 1968 – lançamento de seu primeiro LP – até 1980 – dois anos depois do lançamento de seu último LP da década de 1970, *Correio da Estação do Brás, 1978*. A ênfase deste levantamento era perceber como seu trabalho circulou no período, então identifiquei as canções de sua autoria gravadas e interpretadas por ele e também por outros artistas, assim como as gravações em que Tom Zé interpreta canções de ouros compositores. Nessa busca, entrei em contato com a "Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular", lançada em 1977, que traz verbetes que descrevem a trajetória artística de grandes cantores e compositores até meados dos anos de 1970. Destaco a importância de encontrarmos o nome de Tom

Zé em um material como este, uma vez que o cantor caminhava para um distanciamento dos meios de comunicação e do grande público. No que diz respeito ao músico, na década de 1970, o verbete da Enciclopédia (1977, p.756) aponta:

> Em 1970 fundou a escola de música Sofisti-Balacobaco e lançou o LP Jeitinho dela pela RGE. No ano seguinte, recebeu o primeiro prêmio com Silêncio de nós dois, no Movimento de Incentivo à Música Popular Brasileira, promovido por Hebe Camargo. Ainda em 1971, com Tuzé de Abreu, Perna, Valdez, Ivone e um grupo de percussão, apresentou o show Com quantos quilos de medo se faz uma tradição, levado em A Galeria e em clubes de São Paulo e do interior. Em 1972, lançou, pela Continental, o LP Se o caso é chorar, e, no ano seguinte o LP Tom Zé todos os olhos. Realizou várias apresentações, sozinho ou com o grupo Capote, em teatros e escolas, cantando e contando histórias da Bahia. Seus parceiros mais constantes são Vicente Barreto, Élton Medeiros, Odair Tadeu de Freitas (o Odair Cabeça de Poeta) e Augusto de Campos.

No que tange à documentação musical, isto é, o que de seu trabalho como compositor e músico foi gravado e circulado na época, além dos seis LP´s de Tom Zé – previamente citados como parte do *corpus* da pesquisa –, identifiquei: dezessete compactos lançados, dezenove coletâneas em que constam ao menos uma de suas músicas ou o cantor interpretando canções de outros compositores, cinco LP´s de trilha sonora de novelas e vinte e duas composições de Tom Zé gravadas e interpretadas por outros artistas.

Com esse levantamento foi possível perceber que as gravadoras que gravaram em maior volume o trabalho de Tom Zé nesse período foram: Continental – que gravou os álbuns *Tom Zé* (*1972*), *Todos os Olhos* (*1973*), *Estudando Samba* (*1976*) e *Correio da Estação Brás* (*1978*); além de oito

compactos, três coletâneas e duas trilhas sonoras de novela –; e RGE – que gravou o álbum *Tom Zé* (*1970*), cinco compactos, três coletâneas e duas gravações com outros interpretes.

Outro ponto que me chamou atenção foi perceber quais as músicas de Tom Zé foram mais gravadas. Quando desconsideramos os álbuns e os compactos, a música que mais apareceu foi "Jeitinho Dela", ainda que "São, São Paulo" seja a canção que colocou Tom Zé em evidência por ser a música vencedora do IV Festival da Música Popular Brasileira da TV Record em 1968.

QR-CODE 06
Sugiro que você direcione a câmera do celular ou tablet para o QR-code acima para ouvir a canção **"Jeitinho Dela**" (Apresentação V Festival da MPB_1969), de Tom Zé.

Além da gravação em seu álbum *Tom Zé*, de 1970, e no compacto de 7" gravado com as duas canções apresentadas no V Festival da Música Popular Brasileira realização da TV Record, que aconteceu em novembro de 1969 – ambos pela gravadora RGE – a canção "Jeitinho Dela" também aparece nas coletâneas: *Estamos com onze no V Festival da Música Popular Brasileira (1969)*, da gravadora RGE; *V Festival da Música Popular Brasileira – As finalistas (1969)*, neste LP foi interpretada por Paulo Marquez e lançado pela gravadora Philips, foi a única gravação desta canção interpretada por outro artista que não Tom Zé; *Festival da Música Popular Brasileira (1971)*, da gravadora argentina Producciones Fermata; *Os Grandes Nomes da Música Popular Brasileira (1974)*, da gravadora Premier; *Os Grandes Nomes da Música Popular Brasileira (1975)*, da gravadora francesa Epéc; *Los Grandes Nombres de la Música Popular Brasileña (1975)*, da gravadora argentina Parnaso Records; e *Quando os Baianos se encontram (1979)*, da

gravadora Gala, neste álbum constam, além da canção “Jeitinho Dela”, outras duas canções com Tom Zé: “Qualquer Bobagem” – de sua autoria e interpretação – e “Irene” – composição de Caetano Veloso e interpretada por Tom Zé.

QR-CODE 07
Sugiro que você direcione a câmera do celular ou tablet para o QR-code acima para ouvir a canção **“São, São Paulo**” (1968), composição de Tom Zé e interpretação de Marília Medalha.

Já a canção “São, São Paulo” foi lançada pela gravadora Rozenblit, em 1968, em um compacto 7” do IV Festival da Música Popular Brasileira da Record, com capa especial de primeiro lugar no festival. Ela é a canção do lado A e, do lado B, a canção “Curso Intensivo de Boas Maneiras”. Do mesmo ano, a canção também é primeira faixa de seu álbum de estreia, *Grande Liquidação*, lançado pouco depois do festival pela mesma gravadora do compacto – Rozenblit. Ao contrário da “Jeitinho Dela”, as outras gravações da canção “São, São Paulo” que apareceram no material levantado foram com interpretações de outros artistas, majoritariamente a interpretada por Marília Medalha.

Outro material que auxiliou no pensar como a obra de Tom Zé circulou no período foram os Fascículos das coleções: *História da Música Popular Brasileira (1970)*, *Nova História da Música Popular Brasileira (1978*). Lançadas pela editora Abril, com o selo Abril Cultural. Há uma terceira edição com nome: *História da Música Popular Brasileira – Grandes Compositores*, lançada em 1982

pela mesma editora, no entanto, a pesquisa se debruçou às duas primeiras edições, uma vez que estão dentro do recorte temporal de interesse.

A primeira edição da coleção contou com um número total de 48 fascículos; na segunda, um pouco mais, foram 74 números – o que nos dá pistas do sucesso de vendas, logo uma circulação nacional desses fascículos. Em ambas as edições o material consiste em um caderno com textos assinados por pesquisadores, jornalistas e críticos da época – muitos deles os mesmos que aparecem no levantamento da pesquisa *Desbunde*, como Tarik de Souza, José Ramos Tinhorão, Júlio Medaglia, Augusto de Campos e Rogério Duprat. Em regra, os textos explicavam a origem dos artistas e dos ritmos e gêneros que eles representavam no espectro artístico e social do país. Somado ao caderno acompanhava um LP de 10” com oito canções dos músicos e/ou compositores, interpretadas por eles próprios ou por outros.

Tom Zé está em quatro números, nenhum de dedicação exclusiva do artista. Na primeira edição, encontramos o músico em um único fascículo, o de número 22, lançado em 1971, dedicado inteiramente à Caetano Veloso. Tom Zé interpreta a canção “Irene” do compositor homenageado. Na segunda edição estão os três números restantes:

– O número 59, lançado em 1978, dedicado à Rita Lee, Mutantes e Secos e Molhados. Tom Zé é o compositor da canção “2001”. Na página dedicada a apresentação das canções do fascículo consta a descrição:

> Em 1966, Tom Zé fez uma composição que ficou engavetada, sem título, porque ele mesmo não gostou da música. E a situação foi se arrastando até que Rita Lee se interessou pelos versos e contribuiu com sua parceria musical. Em 68, 2001 – nome dado por Rita – concorreu ao IV Festival de Música Popular Brasileira da TVRecord de São Paulo, classificou-se em quarto lugar, sendo ainda considerada a melhor letra do festival. No registro aqui apresentado, os Mutantes investem mais na instrumentação, explorando ao máximo os efeitos do teremin (um "tetravô dos sintetizadores").

– O número 70, lançado em 1979, é dedicado a quatro artistas, dentre eles Tom Zé. Ao seu lado estão: Hermeto Paschoal – o principal homenageado deste número, é o artista estampado na capa e foi contemplado com 3 faixas no LP; Djalma Correa – comtemplado com uma faixa no LP –; e Walter Franco – que, assim como Tom Zé, tem duas faixas no LP. Os textos desse fascículo não são assinados individualmente, em sua ficha editorial tem como pesquisadores/redatores: Isabel Raposo e Natale Vieira Danelli; e como colaboradores: Maurício Kubrusly e Tárik de Souza. É interessante perceber como no decorrer da década de 1970, Tom Zé se aproxima dos músicos tidos como experimentais, progressistas – não atoa, as faixas dedicadas ao compositor são a canção "Cademar" – composta em parceria com o poeta concretista Augusto de Campos – e sua música instrumental "Toc". O texto de apresentação do fascículo – acompanhada por uma foto de perfil de Hermeto Paschoal – evidencia esse movimento:

Todo som é musical – ensinava nos idos tropicalistas de 68 o Maestro Rogério Duprat. E, de fato, após o tropicalismo – e enriquecida por gente que tangenciou esse movimento, como Tom Zé e Djalma Correa –, a MPB de vanguarda optou definitivamente pela experimentação. Ousou do berimbau ao oscilador de freqüência, do corpo-tambor de Naná Vasconcelos à respiração-signo de Walter Franco. Free-jazz e folclore, rock e música concreta, o clássico e o popular, orientalismo e africanismo, técnica e criatividade: parcelas de uma soma cujo total é a por alguns chamada "música progressiva" brasileira. Aplaudida em quase todo o mundo, e ignorada ou violentamente criticada em seu país. Pelo menos no início. Mais uma vez, porém, as vaias foram incorporadas: todo som é musical. Em suas composições Hermento Paschoal emprega de um tudo e mais garrafas de água, bacia e porcos. Seu companheiro Airto Moreira utilizava elementos de música aleatória já nos tempos do Quarteto Novo e ampliou a gama dos timbres geralmente usados na percussão a ponto de influenciar o comportamento rítmico da maiorida dos grupos instrumentais daqui e do exterior. À formação erudita, Egberto Gismonti soma a eletrônica e a primitivíssima arte do índio Sapain. A partir de cabaças, Walter Smetak cria instrumentos capazes de reproduzir os sons que povoam sua cabeça de bruxo. E todo ruído é música.

– O número 75, também lançado em 1979, faz uma homenagem às escolas de samba, é o segundo sobre o tema nesta edição, então, tem como título *Escolas de Samba II*. Nele, Tom Zé interpreta a canção “Sonho Colorido de um Pintor”, assim apresentada (1979, contracapa):

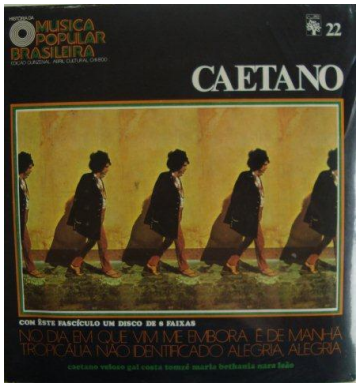
> A premiada Escola de Samba Camisa Verde e Branco enfrentou o carnaval paulistano de 1971 com Sonho Colorido de um Pintor, enredo de uma de suas duplas mais ilustres: Talismã (Talis Silva) e Narciso Lobo. A gravação original coube a Talismã, acompanhado do conjunto Partido Mais Alto. Posteriormente, um respeitado músico de vanguarda, Tom Zé, registraria Sonho Colorido de um Pintor numa versão personalíssima. É a faixa selecionada.

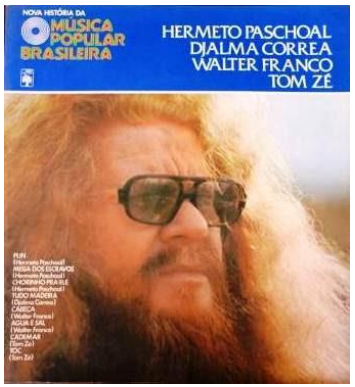
Diante do levantamento desse material da década de 1970, me instiga pensar como, ainda que à margem dos grandes veículos de comunicação, o trabalho de Tom Zé circulou e contribuiu para um outro olhar sobre a cidade, sobre a vida cotidiana. No artigo que escrevemos na pesquisa *Desbunde*, trazemos tal reflexão (Drummond, et. al., 2022):

> No Brasil, circulando pelos centros urbanos, escritores, cineastas, compositores, potencializaram novos valores e práticas estéticas e políticas que implodiram os estilos de vida urbana que imperavam nos anos 70. Livros, LPs, comunidades, jornais e revistas alternativas, multiplicam-se nas cidades que formavam o triângulo do “udigrudi” nacional. Caetano Veloso (1973, p.127), numa entrevista de 1973, chama a atenção para uma nascente cultura urbana, alavancada pela economia e os novos meios de comunicação: “[...] há uma cultura urbana no Brasil que é o rádio, a televisão, a imprensa, livros, produções de cinema, tudo centrado há muitos anos no Rio e em São Paulo por condições econômicas. Mas hoje as condições econômicas de outros lugares estão permitindo que uma necessidade de criatividade local apareça, tá entendendo? Sem

dúvida há uma cultura urbana no Brasil que não quer ser mais provinciana. Ela quer existir no mundo”.

Naquele momento, era importante que esse movimento artístico estivesse nas ruas: seja nas bancas de revistas, nas rádios, nas lojas de rua, nas televisões em cada padaria, barbearias, cabelereiros etc. Aqui, alinhada com a ampliação contextual que a pesquisa *Desbunde* proporciona, busco pensar os impactos que o trabalho desenvolvido por Tom Zé, no período das décadas de 1960 e 1970, teve na vida urbana e social da época e como isso reverbera nos dias atuais. Como suas canções nos possibilita pensar “questões contemporâneas em torno de processos de transformação urbana, de práticas cotidianas e de hábitos sociais que, ocorridos outrora, foram definitivos para os acontecimentos que se desenrolam e que emergem, hoje, no momento do perigo, como clarões benjaminianos sobre nossa condição política”. (Mortimer; Drummond. 2020, p. 124-125).






POLYDOR
DISCO PROMOCIONAL
VENDA PROIBIDA AO PUBLICO
COMPACTO SIMPLES
DE LUXE
CSPN 51.068
C.C.-D.T.F.
MARCOS SAMM
SOM MAIOR
gal costa
estamos com onze no V festival da música popular brasileira
mutantes
V FESTIVAL DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA
AS FINALISTAS
CONTINENTAL
FACE A
CS 50.505
TOM ZÉ
AUGUSTA, ANGÉLICA, CONSOLAÇÃO
4 QUENTES
DISCOS RGE
CLUBE DOS ARTISTAS
TOM ZÉ
DEMÉTRIUS
CAUBY PEIXOTO
ERASMO CARLOS
GREGÓRIO BARRIOS
RENATO GUIMARÃES
OS NOVOS BAHIANOS
ELIZABETH
DORI EDSON
MARCOS ROBERTO
EDGAR E OS TAIS
VOX DEORUM
PAULINHO DA VIOLA
MONSENHOR APARE
L'LUGAR
tomzé
SÃO BENEDITO
TROPICALIA
OU PARIS ET CIRCENSIS
PHILIPS
marília medalha
VOCÊ GOSTA?
OS BRAZÕES
PHILIPS
IV FESTIVAL DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA
VOL.1
UMA REALIZAÇÃO DA TV RECORD DE SÃO PAULO
tom zé
JA & GAL
DISCO
ALBUM
FOTOS
POSTER
CAETANO
OPINIÕES
TARSO
DISCOS RGE
TOM ZÉ
JIMMY, RENDA-SE
MARTINHA
CONTINENTAL
FACE A
CS-50.426
TOM ZÉ
SE O CASO É CHORAR
(Tom Zé - Perna) 3:25


CHANTECLER
BETINA
QUE BATE CALADO
A ARTE DE GILBERTO GIL
TOM ZÉ
HAPPY END
STEREO
GRUPO SAPOTI
NO FORRÓ
Maria Bethânia
INVENDÁVEL
TOM ZÉ
HAPPY END
MENINA, AMANHÃ DE MANHÃ
SE O CASO É CHORAR
A BRIGA DO EDIFÍCIO ITÁLIA
COM O HILTON HOTEL
AGORA LIVRE
Zé Rodrix
Walter
Tom Zé
Renato Di Paula
Betinho
Perry Ribeiro
Sônia Santos
Tucci
Djalma Dias
Tom e Dito
Bertrand e Corp. Azimute
Alceu Valença
Os Lobos
TRILHA SONORA ORIGINAL DA NOVELA
O ESPIGÃO
LOS GRANDES NOMBRES DE LA MUSICA POPULAR BRASILEÑA
CHICO BUARQUE · PAULINHO NOGUEIRA · TOQUINHO & VINICIUS
CLAUDIA · PAULINHO DA VIOLA · JORGE BEN
ELIANA PITMAN · HELENA DE LIMA · GERALDO VANDRÉ
TOM ZÉ · ZUCA CHARES · ZIMBO TRIO
13 PONTOS DE SAMBA
FRANCO
A VELLOSO
JAMELÃO
TOM ZÉ
SONIA LEMOS
MONARCO
PLÁVIO CARVA
SERGIO SA
BATA
CARLOS CA
CAMDEN
Carta Aberta
GAL · BETHANIA · VANDRÉ · PITI · TOM ZÉ · LUIS CARLOS SA
TOM ZÉ
CONTINENTAL
TOM ZÉ E TIAGO ARARIPE
CS 50371-A
CONTO DE FRALDAS
MÚSICA POPULAR BRASILEIRA
TRILHA SONORA ORIGINAL DA NOVELA
XEQUE MATE
NACIONAL
NORTE FOR
erica-chiquinho et les show-rio BRAZIL 77
TRILHA SONORA ORIGINAL DA NOVELA
FEITIÇO
DA SUPER RÁDIO TUPI DO RIO
MÚSICA POPULAR BRASILEIRA
HERMETO PASCHOAL
DJALMA CORREA
WALTER FRANCO
TOM ZÉ
ETERNO RETORNO
VINICIUS DE MORAES
MARCHA DA QUARTA-FEIRA DE CINZAS · OS 3 MORAIS
APELO · LUCIO GATICA
THE GIRL FROM IPANEMA · ASTRUD GILBERTO
GENTE HUMILDE · TITULARES DO RITMO
ANDAM DIZENDO · ZÉLUAZ
REGRA TRÊS · OSMAR MILITO
SAUDADE DE AMAR · CÉLIA
A FELICIDADE · TOM ZÉ
INSENSATEZ · TITULARES DO RITMO
POR QUE SERÁ? · WILTON MIRANDA
VALSA DO BORDEL · CARMEN COSTA
SE TODOS FOSSEM IGUAIS A VOCÊ · AGOSTINHO DOS SANTOS
CHEGA DE SAUDADE · AQUARIUS
ETERNO RETORNO · VICENTE BARRETO
RITA L
MUTANT
SECOS & MOLHAD
CONTINENTAL
TOM ZÉ
SÓ SOLIDÃO
PROMOCIONAL
O ESPANTALHO
GALA APRESENTA:
QUANDO OS BAIANOS SE ENCONTRAM
GALA
SALÁRIO MÍNIMO
SABOR BEM BRASIL
CAMPA

Trilha sonora de novelas – Interpretação de Tom Zé:

1974 _ *O Espião* (gravadora Som Livre)

"Botaram tanta Fumaça"

1976_ *Xeque-Mate* (gravadora Continental)

"Nancy, Olhos Azuis"

"A Dama de Vermelho"

Feitiço (gravadora Produsom)

"Dói"

1977_ *O Espantalho* (gravadora Estúdio Silvio Santos Discos e Fitas)

"Só – Solidão"

1978_ *Salário Mínimo* (gravadora GTA)

"Amor de Estrada"

Coletâneas – Interpretação de Tom Zé:

1968_*Tropicália Ou Panis Et Circensis* (gravadora Philips)

"Parque Industrial"

1969_ *Estamos com Onze no V Festival da Música Popular Brasileira* (gravadora RGE)

"Jeitinho Dela"

"Bola pra Frente"

4 Quentes (gravadora RGE)

"Você Gosta?"

1970_ *Clube dos Artistas* (gravadora RGE)

"Passageiro"

1971_ *Fascículo História da Música Popular Brasileira – Caetano Veloso_nº22* (Editora Abril)

"Irene" – composição de Caetano Veloso

Festival da Música Popular Brasileira (gravadora Producciones Fermata – Argentina)

"Jeitinho Dela"

"Boa pra Frente"

1973_*Canto Aberto* (gravadora RCA Victor)

"São Benedito"

"Maria do Colégio da Bahia"

"Irene" – composição de Caetano Veloso.

1974_ *Os grandes nomes da MPB* (gravadora Premier)

"Jeitinho Dela"

1975_ *Os grandes nomes da MPB* (gravadora Epic – França)

"Jeitinho Dela"

Los Grandes Nombres de la MPB (gravadora Parnaso Records – Argentina)

"Jeitinho Dela"

1976_ *13 Pontos do Samba*

"Só – Solidão"

1977_ *Norte Forte* (gravadora Continental)

"Se o Caso é Chorar"

1978_ *Brazilian Popular Music: La Musique Populaire Brésilienne* (gravadora Funarte – França)

"Morena"

Amostra Grátis vol.3 – Edição Exclusiva para emissora. (gravadora Continental)

"Pecado, Rifa e Revista"

Sabor Bem Brasil (gravadora Continental)

"Lá Vem a Onda"

1979_ *Fascículo Nova História da Música Popular Brasileira – Hermeto Paschoal, Djalma Correa, Walter Franco, Tom Zé – nº 70* (Editora Abril)

"Cademar"

"Toc"

Fascículo Nova História da Música Popular Brasileira – Escolas de Samba II – nº75 (Editora Abril)

"Sonho Colorido de um Pintor" – composição de Narciso Lobo e Talismã.

Quando os Baianos se Encontram (gravadora Gala)

"Qualquer Bobagem"

"Irene"

"Jeitinho Dela"

1980_ *Sampa* (gravadora Estúdio Eldorado)

"São, São Paulo"

Eterno Retorno: Homenagem ao autor Vinícius de Moraes (gravadora Continental)

"A Felicidade"

Compactos 7" – Interpretação de Tom Zé:

1965_ São Benedito de "Arena Canta Bahia" (gravadora RCA Victor_

"São Benedito"

1968_ *IV Festival da Música Popular Brasileira da TV Record* (gravadora Rozenblit)

"São, São Paulo"

"Curso Intensivo de Boas Maneiras"

Gravadora Rozenblit

"Não Buzine que eu estou Paquerando"

"Sem Entrada e sem mais Nada"

1969_ Gravadora RGE

"Jeitinho Dela"

"Bola pra Frente"

Gravadora RGE

"Você Gosta"

"Feitiço"

1970_ Gravadora RGE

"Lá Vem a Onda"

"Escolinha de Robô"

Gravadora Fermata – Portugal – EP

"Lá Vem a Onda"

"Passageiro"

"Jeitinho Dela"

"Dulcineia Popular Brasileira"

1971_ Gravadora RGE

"Jimmy, Renda-se"

"Irene" – composição de Caetano Veloso

Gravadora RGE

"Silêncio de Nós Dois"

"Senhor Cidadão"

1972_ Gravadora Continental

"Se o Caso é Chorar"

"A Babá"

1973_ Gravadora Continental

"Augusta, Angélica, Consolação"

"Quem não pode se Tschaikovsky"

Gravadora Continental – EP

"Happy End"

"Menina, Amanhã de Manhã"

"Se o Caso é Chorar"

"A Briga do Edifício Itália com o Hilton Hotel"

Gravadora Continental

"Happy End"

"Menina, Amanhã de Manhã"

1974_Gravadora Continental

"Botaram Tanta Fumaça"

"Dodó e Zezé"

Gravadora Carioca – Angola

"Menina, Amanhã de Manhã"

"Frêvo"

Tom Zé e Thiago Araripe (gravadora Continental)

"Conto de Fraldas"

1975_ Gravadora Continental

"Só – Solidão"

"Mãe Solteira"

1976_ Gravadora Continental

"Só – Solidão"

Composições de Tom Zé gravadas e Interpretadas por outros artistas:

1968_ *Marília Medalha* (gravadora Philips – compacto)

"São, São Paulo"

IV Festival da Música Popular Brasileira Vol.1 (gravadora Philips)

"São, São Paulo" – interpretado por Marília Medalha

1969_ *Os Mutantes* (gravadora Polydor – compacto)

"2001" – composição em parceria com Rita Lee.

Os Brazões (gravadora RGE – compacto)

"Feitiço"

Gal Costa (gravadora Philips – LP)

"Namorinho de Portão"

Gilberto Gil (gravadora Philips – LP)

"2001" – composição em parceria com Rita Lee.

Os Mutantes (gravadora Polydor – LP)

"2001" – composição em parceria com Rita Lee.

"Qualquer Bobagem"

Marília Medalha (gravadora Philips – LP)

"Glória"

"São, São Paulo"

Liverpool – Por Favor, Sucesso (gravadora Equipe)

"Você Gosta"

Marcos Samm (gravadora Polydor – compacto)

"C.C._D.T.F" – composição em parceria com Jorge Ben.

Adauto Santos (gravadora Som Maior – compacto)

"São, São Paulo"

V Festival da Música Popular Brasileira – As Finalistas (gravadora Philips)

"Jeitinho Dela" – interpretada por Paulo Marquez.

1971_ *J.A. e Gal – Gal Costa (*gravadora Philips)

"Namorinho de Portão"

Martinha (gravadora Copacabana – LP)

"Silêncio de nós dois"

1973_*Betina* (gravadora Chantecler – compacto)

"Que Bate Calado"

"O Anfitrião"

Grupo Capote no Forrock (gravadora Continental)

"Eu Disse que Disse"

1974_ *Maria Bethânia – A Cena Muda* (gravadora Philips – LP)

"Eu vim do Sertão" – composição em parceria com Lampião.

Gilberto Gil – A Arte de Gilberto Gil (gravadora Philips – LP)

"Parque Industrial"

1976_ *Érica Chiquinho: et les show – Rio Brazil 77* (gravadora Somopresse)

"Hein"

1978_ *Moraes Moreira Auto Falante* (gravadora Som Livre)

"Mulher" – composição em parceria com Armandinho e Moraes Moreira

Fascículo Nova História da Música Popular Brasileira – Rita Lee, Mutantes e Secos e Molhados – nº59 (Editora Abril)

"2001" – composição em parceria com Rita Lee

Odair Cabeça de Poeta e Grupo Capote: Água e Mágoas (gravadora RGE)

"Negra" – composição em parceria com Fábio Paez e Vicente Barreto.

***

Mensagem de whatsapp_15 de setembro de 2022.

Tom Zé, me chamo Eloisa. Nos encontramos no último dia 02 na ocasião de seu show na concha acústica em Salvador. Quem nos apresentou foi Rebeca Matta. (envio foto) Pensei em escrever imediatamente depois do show, mas senti que esse tempo de decantação se fazia necessário. Então, passado esse tempo, me reapresento agora. 13:03

Sou mestranda do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da UFBA, no qual pesquiso a cidade contemporânea em suas co-implicações entre sujeito, cidade e canção; em suas camadas diversas, que se sobrepõem, que pulsam e onde falham. Uma vez que vivemos inseridos dentro de uma cultura e a partir dela nos constituímos – assim como a cultura se constitui a partir dos sujeitos –, entendo que as artes têm relevante papel na construção de subjetividades, o olhar para a cidade através da estética é, de certa forma, colocar a contrapelo as possibilidades de urbanismo, e assim, pensar outros modos de se fazer conhecimento. É aquele limpar o campo: da "*Des-canção*" ao "Des-urbanismo disciplinar". Afinal, "aquela tal classe (professor universitário) que, ou passa a aprender com os alunos – quer dizer, com a rua – ou não vai sobreviver". Estou na busca dessa sobrevivência acadêmica. 13:03

Escolho a música como expressão estética, poética e com forte inserção popular, a constituir um imaginário urbano. Para isso recorro às canções que você compôs no período de 1968-1979. Tenho feito um levantamento de como seu trabalho veiculou nesse período, e como isso influencia nas mudanças de modos de vida de uma sociedade. Como, de certo modo, "ver o cú na República" movimenta as

tensões da sociedade, dos corpos nas cidades, atravessam as canções; assim como os ritmos, as maneiras de cantar, as linhas de força, agem sobre a vida urbana, sobre o cotidiano. 13:03

A forma como você cria São Paulo a partir de Irará, e como sua terra natal nunca se perde de você, é quase como uma Irará Fabulada, e no que constituem as cidades. Tenho pensado, e ouso dizer, que Tom Zé é cidade. Enfim, de forma bastante simplificada venho compartilhar o meu pensar contigo, e tentar – no formato que lhe for confortável – uma troca para um trabalho que tenha ainda mais embasamento de análise e crítica. 13:03

Desde aqui, agradeço a atenção e afeto. Forte abraço. 13:03

Olá, Eloisa.
Preciso reler para entender melhor seu trabalho.
Seja bem-vinda! 16:11

Curiosamente, o Christofer Dunn, um professor universitário americano que está dedicado a uma biografia tem um intenso interesse nessa fase e composições de enquanto morei em Salvador. 16:15

Preciso ir aos poucos me preparando para ajudar vc, e até revendo uma série de trabalhos que ele tem em andamento, inclusive viagem e pesquisa que fez indo até Irará. 16:18

Estou aqui um pouco atrapalhado com uma troca de celular.
Logo volto a você. Abraço, obrigado!!! 16:20

***

Recorte de um diálogo com o professor Washington em uma caminhada de orientação pelo bairro da Graça, em Salvador, maio de 2022:

– Elô, olha pra isso! – e, apontando para o chão, continuou:

– O que é isso?

– Uma raiz!?

– Sim, e o que ela está fazendo?

– Explodindo o chão.

– Você entende? Não tem concreto que segure essa raiz, ela estoura a calçada, ela explode tudo que tiver pela frente. Como você falou: ela explode!

– Sim.

– Tom Zé explode, Elô! Você tem que explodir também.

** nota: a imagem de fundo é uma fotografia tirada pela autora nas ruínas da Igreja de Nosso Senhor da Vera Cruz, na Ilha de Itaparica, Bahia, em uma visita-orientação realizada com a professora Margareth Pereira. 02, dez.2023.

Dividi o trabalho em Lado A e Lado B, em referência aos discos de vinis (1948) e também às fitas cassetes (1963), que eram as mídias de armazenamento e reprodução de músicas da época. Nestas gravações era bastante comum que as canções do lado A fossem aquelas mais propensas a tocarem nas rádios, eram canções mais radiofônicas, em geral de até 4 minutos. As canções do lado B eram as mais despretensiosas de sucesso, eram canções em que os músicos se permitiam ousar um pouco mais. Nesse sentido, proponho o Lado A de modo mais formal, poderia dizer, mais acadêmico, onde são apresentados os conceitos, sujeito/objeto e contexto da pesquisa – o que se pensa, como se pensa e com quem se pensa. O Lado B é o lado alternativo, *underground*, desenvolvido de modo experimental, de certa forma, pode-se dizer que nele são apresentadas possibilidades de exemplificação/aplicação e aprofundamento das questões levantadas e discutidas no lado A.

Para pensar o lado A, coloquei a canção *Complexo de Épico* para tocar com a função *repeat* ligada. A canção me acompanha do início ao fim deste lado, em um movimento de looping. Movimento este identificado também na melodia da canção, que se repete a cada dois compassos formando este movimento de looping até o fim da canção. Na letra não é diferente, o retorno ao refrão somado à forma como a música é cantada sí-la-ba por sí-la-ba, também marcam esse mesmo movimento.

Esse é um ponto: o processo construtivo tanto da pesquisa quanto de como Tom Zé e sua obra se apresentam passam pela repetição, pelo retorno, pelo refrão, por um movimento espiralar, como nos trouxe Drummond (2022, 207) – acima citado – com a figura barroca da elipse, na qual a cada

retorno se volta diferente, e que para se constituir, se colocar em movimento, há de haver o retorno, o looping.

Além disso, a letra da canção me ajuda a pensar os três pontos de interesse dessa pesquisa – os quais me acompanham desde o início e que são aqui apresentados depois de algumas voltas dessa espiral –: Cidade, Corpo, Canção. Para isso, dividi a discussão em 3 sub-tópicos: Pensar com a rua; Todo Compositor Brasileiro; Algum pesadelo ameaçando nossos compassos.

No tópico “Pensar com a rua” penso a cidade por outra via que não a disciplinar. Entendo o conhecimento a partir da experiência, da troca com o(s) outro(s), ou seja, o conhecimento também a partir de subjetividades e práticas, que estão em constante movimento. Crio, assim, uma linha de raciocínio que chega no entrelace dos pontos: se a cidade se dá na articulação de sua materialidade com as práticas humanas – o que resulta em experiência –, e as canções traduzem, transformam e, muitas vezes criam outras experiências de cotidiano, então podemos dizer que as cidades estão nas canções, assim como as canções estão nas cidades. Quem tece tais relações, dando sentido a elas, é o corpo, o sujeito – como dito anteriormente –, aquele que se constitui através de uma experiência êxtima e, também, em constante movimento. Então, aprender com a rua é olhar para a cidade a partir de um modo de pensar processual e que leva em consideração as inúmeras subjetividades que se atravessam.

Em “Todo compositor Brasileiro” apresento o sujeito aqui escolhido: Tom Zé. Parto de sua ideia de “Limpar o Campo” e, consequentemente, fazer a “*des-canção*”. Para isso foi preciso entender a

partir de que significado de canção o compositor trazia, qual canção precisaria ser *des-cancionada*. E que o “acordo tácito” que o compositor estabelece com o público é uma troca – uma experiência: entre sujeito, espaço, tempo –, assim como a rua, assim como a cidade. Para Tom Zé (2011, p.24): “O ouvinte, no tipo de acordo tácito que planejei, precisaria ser de imediato magnetizado pela sua própria cidade, viva e cantada, e pelos personagens, nada menos que seus conterrâneos”. Com isso, apresento Tom Zé, desde Irará, passando pela sua primeira aparição na TV, sua passagem por Salvador, até sua mudança para São Paulo.

São Paulo, Tropicália, Festivais de Música, Caetano, Gil e Zé Celso, Ditadura Militar, AI5 são o assunto do tópico “Algum Pesadelo Ameaçando nossos Compassos”. Este é o tópico de contextualização histórica do recorte temporal desta pesquisa. Me interessou pensar como o Tropicalismo, ainda que tão fugaz, “promove um abalo sísmico no chão que parecia sustentar o terraço da MPB” (Wisnik, 1979, p.16), considerando que aqueles eram anos de endurecimento da ditadura militar, que iniciara em 1964. Aqui é pensar como as canções e esses corpos nas ruas – a tropicália, depois a contracultura dos anos 70 – resistiam à essa repressão, desviavam da censura imposta pelo AI5 e as consequência disso sobretudo para as próximas gerações.

Para fechar o lado A, apresento disco a disco em “Vamos aos crimes, quer dizer, discos”. A análise da cada disco foca em: seu contexto temporal, as parcerias e nomes envolvidos na produção e desenvolvimento do álbum, produção da capa, lógica das canções, se há ou não uma predominância temática, onde aparecem cidades – de forma explicita ou não – e quais os impactos e reverberações do disco naquele contexto.

Viramos o disco.

O lado B, como dito anteriormente, traz uma escrita mais experimental, em que cada tópico tem como base uma ou duas canções que sustenta sua narrativa. Cada tópico é independente entre si – em dissonância com o Lado A, em que os tópicos seguem uma mesma canção e, de certa forma, se entrelaçam e se sustentam. No lado B, teço as relações transversais entre **sujeito, cidade, canção** – desenvolvida no lado A – atravessadas por três aspectos identificados em evidência na vida, obra e sujeito Tom Zé: **sotaque, corpo, repetição**. Trançado nessa tessitura também estão as três cidades grafadas no artista: **São Paulo, Salvador, Irará**. Vale ressaltar que, ao se pensar por nebulosas, todas essas discussões e relações apareceram – cada vez com uma intensidade – em todo o trabalho, pois se entende que é exatamente "com seu sentido híbrido, sua forma de estabilidade contingente, com sua natureza singular e plural, coletiva" (Pereira, 2018, p.247), e daí perceber o que surge e, sobretudo, o que falha, o que escapa. Então, em cada tópico a formação de uma tríade é evidenciada, ainda que todas as outras discussões e cidades estejam também presentes.

Em "Uma Irará na Estação do Brás", trago uma análise da canção "Correio da Estação do Brás" em que Tom Zé cria em canção a perspectiva do migrante nordestino que chega no Sudeste. Apesar de cantar e nos apresentar a vida do interior, nos dizer de Feira de Santana, em um cenário que nos leva a Irará, nesta canção o que vemos é a São Paulo.

No tópico "Parque da Fumaça", convido o leitor a pensar esse período, essa São Paulo – depois de tudo até lá exposto – a partir da audição das canções "Parque Industrial" e "Botaram tanta Fumaça",

ao mesmo tempo em que olham as imagens apresentadas. São imagens do avanço industrial na cidade da "Segunda Revolução Industrial"[9] e as mudanças urbanas que acompanharam o processo, somadas a recortes de jornais da época que noticiam o avanço da poluição e as questões que a industrialização trazia para a metrópole. Em ambos os tópicos, o que costura essas análises de **São Paulo** é o **sotaque**, associado aos **sujeitos** que chegam nessa megalópole.

No tópico "Toc", volto à questão da *des-canção*, embalada pela música "Toc", agora pelo contato com a *avant-garde* na Bahia, em especial a Escola de Música da UFBA que, sob a direção de Koellreutter, contava com um quadro de docentes compostos por nomes como os de Widner e Smetak. Foi o período do Reitor Edgard Santos e o incentivo e investimento nas faculdades de artes transbordava pela cidade de Salvador. Aqui o que se evidencia é a relação **corpo-cidade** em **Salvador** e como isso aparece na obra de Tom Zé.

Finalizo com Irará nos três últimos tópicos: "O Famoso Abacaxi", "Irará é meu Namoro" e "Irará, Iralá, Irá". Neles trago a questão da fabulação de cidade a partir do looping, da repetição, do retorno, do refrão. Para essas análises as canções que fazem coro são: "O Abacaxi de Irará", "Lavagem da Igreja de Irará" e "Irará, Iralá, Irá"; e me dão base para pensar como, através desse movimento espiralar – de retornar à Irara em suas canções, entrevistas, documentários, shows –, Tom Zé é cidade, pois neste movimento de **repetição**, o compositor cria a sua **Irará:** uma Irará fabular que – com o alcance de seu trabalho, e principalmente, da **canção** –, é colocada em existência.

[9] Tom Zé, 2012. Canção *Tropicalea Jact est*, disco "Tropicálea Lixo Lógico".

Esta pesquisa convida a uma reflexão sobre a capacidade da arte de transcender limites materiais e culturais, em que a construção de um comum, de um coletivo, é possibilitada e construída também a partir de experiências singulares, propondo outros caminhos de sentidos e nexos que interaja sujeito, cidade e canção.

Assim, como a raiz que explode o concreto, Tom Zé que explode a canção, tento pensar esta dissertação de forma a explodir, não só no que tange a escrita acadêmica, mas que "reage a uma ideia de ciência que se mostra preponderantemente compartimentada em 'áreas' de saber e associa o conhecimento a um ideal de transparência e de claridade" (Pereira, 2018, p.246) e, deste modo, somar outras formas de se fazer conhecimento que desafiam e transformam o campo, afim de criar novos caminhos e perspectivas de se "ouvir"[10] as cidades. A pesquisa revela a ligação entre Tom Zé e as cidades que marcaram sua vida e obra, mostrando como sua música é reflexo e recriação movente e contínua desses espaços e cotidianos urbanos.

[10] Velloso, 2023, p.20.


LADO A

COMPLEXO DE ÉPICO

complexo. (cs).[Do lat. *complexu*.] **Adj. 1**. Que abrange ou encerra muitos elementos ou partes. **2.** Observável sob diferentes aspectos. **3.** Confuso, complicado, intricado. –V, domínio – , lexia –a, nota –a, número –, pessoa –a, plano –, série –a e variável –a. [...] **Complexo de Édipo**. Psicol. Inclinação erótica de uma criança pelo progenitor do sexo oposto, recalcada em virtude do conflito ambivalente com o progenitor do próprio sexo, ao mesmo tempo amado, odiado e temido. [Constitui uma etapa normal no crescimento psicológico da criança e torna-se uma patológico quando não resolvido.]

épico. [Do gr. *Epikós*, pelo lat. *epicu.*] **Adj. 1.** Respeitante à epopeia e aos heróis. **2.** Digno de epopeia: *feitos épicos.* **3.** *Fam*. Fora do comum; incomum; extraordinário, homérico: *Levou uma surra épica.* ~V. teatro – , **S.m. 4.** Autor de epopeia: *Camões é um dos maiores épicos universais.*

édipo. [Do mit. gr. *Édipo* (<gr. *Oidípous*), herói tebano, filho de Laio e Jocasta, que decifrou o enigma da Esfinge e que, por infortúnio, matou o pai e se casou com a mãe.] **S. m.** Indivíduo edipiano (q. v.).

Imagem de fundo: fotomontagem (2022) feita pela autora, a partir das obras:

– **Lygia Pape**: Divisor (Divider), 1968. Performance no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAMRJ). 1990. Fotografia: Paula Pape. Projeto Lygia Pape;

– **Cássio Vasconcelos**: São Paulo #4, série Aéreas #1 (2010-2014). Ver em: <https://www.cassiovasconcellos.com.br/galeria/aereas-serie-1/>. Acessado em:26 ago 2023.

Complexo de Épico

Tom Zé (1973)

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?
Ai, meu Deus do céu,
vai ser sério assim no inferno!
Por que então esta metáfora-coringa
chamada “válida”,
que não lhe sai da boca,
como se algum pesadelo
estivesse ameaçando
os nossos compassos
com cadeiras de roda, roda, roda?
E por que então essa vontade
de parecer herói
ou professor universitário
(aquela tal classe
que ou passa a aprender com os alunos
— quer dizer, com a rua —
ou não vai sobreviver)?
Porque a cobra
já começou
a comer a si mesma pela cauda,
sendo ao mesmo tempo
a fome e a comida.

QR-CODE 09

Sugiro que você direcione a câmera do celular ou tablet para o QR-code acima para ouvir a canção **“Tropicalea Jact est”** (2012), de Tom Zé.

Tropicalea jact est

Tom Zé (2012)

Parassá penteu escuta cá (No canto III de Ovídio em “Metamorfoses”
Parassá penteu escuta aqui
Alceste conta ao rei Penteu um episódio
Quando Baco bicou no barco
sobre Baco)
Tinha Pigna, Campos in (Pigna:
Pignatari / Irmãos Campos)
Celso Zeopardo*, (Zé Celso
Martinez Correia)
Matinê par´o delfim
Vi, vi, vi
Dois que antes da cela – da ditadura
Deram a vela / da nossa aventura
Barqueiro meu navegador
Pa-ra-rá conjectura logo nosso primeiro
Computador / computador.
(No disco do Sinatra a viagem começa no século VIII, quando o zero invadiu nossos avós. Mas voltamos aos anos 60)
Era urgente / sair da tunda
Levar a gente / para a Segunda Revolução Industrial
Pa-ra-rá capacitados para a nova folia:
Tecnologia
Tecnologia.
Domingo no parque sem documento
Com Juliana-vegando contra o vento
Saímos da nossa Idade Média nessa nau
Diretamente para a era do pré-sal.
Parassá penteu escuta cá… etc
Torquato Neto / do Piauí
Pinta no verso / do céu daqui
Aquela manhã que se inicia
Desfolha a bandeira e renuncia
Puta filia
Puta filia.
(No disco do Sinatra antes d´os Novos, chegaram outros baianos)
Bandeiras no mastro / novo repasto
Mas cada gentio / trazia no cio
A fome das feras / naquele jejum
Mas havia quimeras / de coca com rum
Pra cada um / pra cada um

Com uma única frase melódica, que se repete do início ao fim, a canção “Complexo de Épico”[11] é o que desperta o pensar dessa pesquisa. No fundo, tocado bem suave, um violão faz a base para a percussão sobressair com seu compasso de 4 tempos, iniciada com um bumbo. No primeiro tempo da repetição da percussão, junto com o bumbo, entra um baixo elétrico e uma voz. O baixo – que faz uma única nota – nos remete à primeira volta de um *looping*. A voz – que canta um único *Ah!* – à segunda volta. E assim a melodia avança, em múltiplos *loopings* dessa única frase de dois compassos. A letra é pronunciada de forma pausada, sí-la-ba por sí-la-ba, como em um ditado escolar, em que as palavras precisam ser bem articuladas para serem bem entendidas.

[11] Esta canção está no quarto disco da carreira de Tom Zé, ***Todos os Olhos***. Lançado pela gravadora Continental, em 1973. Apresentaremos os discos mais à frente.

Para acentuar esta ideia de *looping*, esta canção abre e fecha o disco. No entanto, são gravações diferentes. Enquanto a primeira – faixa 1 do lado A – tem um minuto e dezenove segundos e canta apenas a primeira estrofe; a segunda tem seis minutos e quarenta e seis segundos e é a última faixa do lado B. Melodicamente percebemos que a faixa 1 começa no primeiro tempo do primeiro compasso da frase musical descrita acima, mas termina no terceiro tempo do primeiro compasso dessa mesma frase. Já a gravação que seria sua reprise começa no quarto tempo do segundo compasso. De certa forma, uma gravação dá continuidade à outra. Mas, há um tempo, um compasso inteiro e três tempos que se "perdem" entre uma gravação e outra.

A letra, somada a melodia, nos ajuda a pensar três pontos de interesse desta pesquisa:

– Aprender com a rua: olhar para cidade para além da perspectiva disciplinar – o urbanismo –, mas também pela estética – através da aproximação com o campo da música.

– Todo compositor brasileiro: entender quem é Tom Zé e como esse corpo e o que ele chama de *des-canção*[12], nos diz de cidade.

– Algum pesadelo ameaçando os nossos compassos: situar a discussão dentro do recorte temporal, que se dá de 1968 a 1978, entender a discografia desse período em um contexto de ditadura militar, tropicália e contracultura da década de 1970.

[12] Termo criado por Tom Zé. Será desenvolvido mais à frente.

APRENDER COM A RUA.

E por que então essa vontade
de parecer herói
ou professor universitário
(aquela tal classe
que ou passa a aprender com os alunos
– quer dizer, com a rua –
ou não vai sobreviver)?
(Tom Zé, 1973, *Complexo de Épico*, faixa 6 – lado B)

A canção sugere, em uma primeira escuta, uma crítica aos compositores brasileiros. Na estrofe em destaque acima, Tom Zé faz um paralelo entre compositores e classe acadêmica. Aprender com a rua. Aprender com a rua para sobreviver. No sentido de, para além de entender, compreender a cidade, tendo em vista que é na cidade e nas relações estabelecidas com e nela que se dão as práticas dos campos, sobretudo o do urbanismo. Vemos que, a partir da sociedade moderna – e consequente crescimento dos centros urbanos e avanço da globalização –, o urbanismo, por vezes, ainda visa uma lógica homogênea de constituição das cidades, a qual ignora a multiplicidade de seus pertencentes, assim como suas práticas, e se vincula, predominantemente, aos interesses do capital, sejam eles em formato imobiliário, político, turístico, empresarial, entre outros.

Aqui se intenta “apreender a rua”, como nos alerta Tom Zé, nesta canção. Para isso, partimos da premissa de que as cidades, assim como o ser humano, se constituem e reconstituem por relações de subjetividades e práticas, que estão constantemente em movimento e, assim, sendo reformuladas incessantemente. Nesse sentido, nos remetemos ao cronista João do Rio (2009, p.37) que diz que “[...] a rua faz o indivíduo”, acrescentamos, que também o indivíduo faz a rua, em um infinito constituir o outro e/para constituir-se. “A rua é a nossa própria existência” (Rio, 2009, p.39), segundo o autor, nos damos conta disso quando ganhamos autonomia para “sair só”, como se nossa existência estivesse intimamente ligada ao gesto de colocar nossos corpos na rua, na cidade. De fato, é na rua onde a vida acontece. Para além de sua morfologia planejada (ou não), de sua materialidade e técnica aplicada, – o que é necessário para o funcionamento e manutenção da vida urbana –, as cidades e/ou “as ruas são experiência, encontro e troca” (Izeli, 2022, p.308).

Além disso, acreditamos que as artes têm relevante papel na construção da subjetividade humana e que o olhar para a cidade através da estética é, de certa forma, afastar a “tirania da racionalidade científica que tanto caracterizou o pensamento moderno e que, todavia, ainda perdura”[13], e buscar no desvio – nas nebulosas, na falha – outras possibilidades de urbanismo, e assim, pensar outros modos de se fazer conhecimento, no emprego de novas lógicas.

Entendemos a música como expressão estética, poética e com forte inserção popular, a constituir um imaginário urbano. Que, para além do seu caráter estético, traz em si a relação de

[13] Resenha de Pasqualino Magnavita sobre o livro “Estética da Ginga: A Arquitetura das Favelas Através da Obra de Hélio Oiticica”, na Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais. A3, n.5, 2002, p.124.

marcação e afirmação simbólica/imaginária de cidades. A música atua como uma força horizontal que atravessa e permeia diversos espaços urbanos e sociais. Analisada aqui em sua forma canção, é algo que interfere diretamente nas subjetividades, como uma das regentes da cultura de um povo; e que, ao entrelaçar vivências e experiências, rompe com a linearidade e a rigidez dos paradigmas tradicionais e possibilita a emergência de novas formas de conhecimento e práticas urbanas.

Se faz necessário iluminar que a canção popular é entendida aqui como "acontecimento, mantra, epifania do instante, atravessando o segundo em direção ao milênio. [...] Mais do que isso, a canção é a possibilidade de ouvir o país em suas formas mais insuspeitas" (Drummond, et.al. 2022), pensamento articulado de forma coletiva no grupo de pesquisa "5 anos entre os bárbaros [1972-1975]: corpo, cidade, canção"[14], abreviada para "Desbunde". Entendemos, então, que a canção é potência condutora e problematizadora da vida.

Segundo o historiador José Geraldo Moraes (2000, p.204) "[...] a canção popular (verso e música), nas suas diversas variantes, certamente é a que mais embala e acompanha as diferentes experiências humanas". Para Rafael Julião (2019, p.12), a canção popular ativa e ressignifica recordações, vivências e afetos, o que está ligado à "força da canção popular de retratar, questionar e reinventar a vida cotidiana, de onde se extraem preciosas leituras sobre o mundo social e sobre o

[14] O projeto é realizado por equipes de pesquisadores de diferentes campos (arquitetura, urbanismo, história, artes, letras, música) de grupos de quatro universidades públicas, sediadas nas três cidades estudadas – UFBA, UNEB, USP e UFRJ – e conta com o apoio da reitoria da Universidade Federal da Bahia, por onde passaram muitos dos atores desta história, ainda pouco narrada, que pretendemos (re)montar, como uma forma de atualizá-la criticamente. – Disponível em: <http://www.desbunde.ufba.br/ >.

país em que vivemos”, logo, tem “tamanha importância na vida subjetiva das pessoas” (*Ibidem*). Assim, consideramos a experiência chave constituinte do sujeito – implicado e agente de tudo o que o permeia e atravessa. No entanto, não se trata de buscar nas experiências narradas na canção uma apresentação e/ou representação de cidade, aqui, a busca é em compreender o que “as cidades falam” (Velloso, 2023, p.20) através das canções.

Acreditamos que a canção é força potente em traduzir a “língua” das cidades, e, desta forma, está presente no movimento não apenas de se entender em um lugar, mas de ir além: a canção é um caminho possível para que possamos “ouvir e entender [da cidade] sua fala, seus diferentes ruídos, gritos ou sussurros” (*Ibidem*), e, assim, nos conectar a um espaço – como marca constituinte do sujeito em um território, em uma morada, em um corpo e suas intensidades constitutivas –, ao passo que instaura, simultaneamente, um outro espaço relacional e de práticas.

Ora, se a cidade se dá na articulação de sua materialidade/morfologia com as práticas humanas – da ordem do sensível, subjetivo e que resulta em experiências singulares –, e as canções traduzem, transformam, e criam outras experiências de cotidiano, podemos pensar que as cidades estão nas canções assim como as canções estão nas cidades. Dessa forma, a experiência singular, vivenciada – um estranhamento –, quando maturada, assimilada e, sobretudo, partilhada, permite que haja comunicação entre nós, transformando-a em uma experiência coletiva: cria o comum. A cidade se torna em ato no momento da partilha do sensível, da partilha do comum. A canção, como meio tradutor da “língua” das cidades, é também agente na criação do comum, assim como as cidades: um entre a materialidade dela própria e o que somos nós – uma sociedade complexa.

Desta forma, o sujeito é quem tece estas relações: “O sujeito: uma coisa complexa, frágil, de que é tão difícil falar, e sem a qual não podemos falar” (Foucault, 2002. In: Mortimer; Drummond, 2020, p.128), atravessado a todo tempo por discursos e práticas – subjetividades. Quando se fala em subjetividade é preciso pensar em algo diverso, heterogêneo, movente e complexo em suas conexões.

O sujeito se constitui através de uma experiência êxtima, isto é: um ponto de estranheza no cerne do sujeito, onde o mais singular e pessoal está imbricado e indissociável com o mundo exterior. Ainda que interna, a experiência é não descolada das relações com o mundo e em constante movimento – daí a diversidade de pensamentos, caráter, moral, religião, práticas, modos viventes –, por isso heterogêneo e complexo. Desta forma, o sujeito é sempre visto como um corpo-no-mundo, empurrado e constituído pelo outro.

Nesse lugar, inacabado entre as interferências internas e externas – aqui entendido como um segmento de um único contínuo –, que se inventa uma experiência singular. Lacan demonstra isto no Seminário “A Angústia” (1963) e, utilizando a "Banda de Moébius”[15], nos convida a colocar o imaginário também pelo avesso, uma vez que na figura topológica “o extremo de um dos lados continua no avesso do outro, o que os torna indiscerníveis e a superfície, uniface.” (Rolnik, 2018, p. 41), assim como a figura da “Dobra” de Deleuze. Tais conceitos demonstram que a subjetividade é um devir, e

[15] Figura topológica criada pelo matemático e astrônomo August F. Moébius, em 1858, que demonstra que uma superfície permanece invariante quando sofre uma deformação contínua, não distinguindo a noção de opostos/avessos, se subverte em uma superfície unilátera.

está aberta às interferências, se constituindo no momento presente nesse eterno devir-outros, não dicotômicos, mas entre o dentro e o fora, entre a dobra e a redobra, entre o vai e o vem.

Mas veja, um único contínuo no sentido de exprimir a compreensão de que é indiscernível o que é interno e externo, dentro e fora, face e avesso; no entanto, entendemos que a complexidade das relações e das experiências são cada vez mais descontínuas, moventes e multifacetadas. Assim, pensamos essa pesquisa a partir da subjetividade aliada ao prefixo "trans" que, segundo sua definição no dicionário Aurélio: "1. exprime o significado de além de, para além de, em troca de, através, para trás. 2. também pode indicar travessia, deslocamento ou mudança de uma condição para outra". Então, através de "trans-subjetividades". Isso, pois, entendemos que, para além de relações intersubjetivas – que relacionam duas ou mais subjetividades centrando-as em um único ponto comum –, há a prática de subjetividades que vão para além de, se atravessam, se relacionam, se tensionam, se desviam, se transformam e constroem, desconstroem e reconstroem modos de vida, do cotidiano, criando, não um eixo central de relação, mas sim, inúmeras relações complexas entre si e em constante coimplicações.

Desta forma, "para sobreviver", as reflexões, relações, conexões, fricções, tensões que buscamos nesta pesquisa são plurais e moventes, não são uma verdade única, exatamente por buscarmos aprender com a rua. Como na música *Tô*[16] de Tom Zé: explicar para confundir, confundir

[16] Esta canção está no quinto disco da carreira de Tom Zé: ***Estudando o Samba***. Lançado pela gravadora Continental, em 1976. Apresentaremos os discos mais à frente.

para esclarecer. Ou como Clarice Lispector, em “A Paixão Segundo G.H.” (2020): compreende para ignorar, perde a si própria para se achar. Afinal, por que essa mania de “parecer tão sério, de ser tão sério?” (Tom Zé, 1973), se nesse caldeirão – de ruas, experiências, gente –, que é a cidade – onde uma coisa atrapalha a outra, uma coisa se torna a outra, uma coisa ilumina a outra, como trouxe Tom Zé na prática do exercício de ler Clarice ao mesmo tempo em que ouvimos *Tô*, proposto no início do lado A deste trabalho –, é que a vida acontece.

Diante do exposto, em que fica evidenciado que sujeito, cidade e canção estão em constante movimento e, assim, se transformando continuamente e constituindo a cada instante outras possibilidades de coexistir, para pensá-los é preciso também nos colocar nessa dança: em movimento e transformação. Assim, entendemos que o modo de pensar adotado nesta pesquisa é o *pensar por nebulosas*. O que significa entender que “No interior do grande laboratório social que se torna a cidade, as palavras não podem ser consideradas neutras. Seus usos, [...] recortam, prescrevem, mobilizam, segregam, silenciam, excluem” (Pereira, 2018, p.244), reagindo, então, a uma ideia de ciência que isola em “[...] ‘áreas’ de saber e associa o conhecimento a um ideal de transparência e de claridade – quando não de uma revelação, distante, contudo, daquela benjaminiana, que não apascenta ao iluminar, com perplexidade, o absurdo” (*ibidem*, p.246).

Pereira, na mesma lógica pensante de Tom Zé e Lispector, nos convida a fazer ciência não pelo o que está dado, pelos saberes prontos, fixados; mas pelo desvio, pela falha, pelo atrapalhamento: “ pensar a partir do que justamente é e permanece pouco claro, que menos esclarece do que tenta fazê-lo. [...] mas nem por isso destituído de presença e de contornos que são

confrontados não à prova, mas à argumentação e ao esforço de confrontação e compartilhamento" (Ibidem, p.250). Não resulta em uma definição, se intenta uma atitude intelectual.

> Nebulosas são, assim, conjunto de nuvens, massas de vapores, emaranhados, sobrepostos, agregados, esparsos, densos ou esgarçados, que se articulam ou se entrechocam e cuja presença, até então inocente, uma vez percebida pelo olhar daquele que vagamente os distingue e enuncia, não se pode mais ignorar. Definem, contudo, um estado passageiro dos céus, onde em seu movimento cada nuvem desenha um conjunto ritmado de algum modo, construído a partir de diferentes sopros e em diferentes temporalidades. (*ibidem*.)

Assim, como a cidade e o sujeito, uma nebulosa é um singular-plural[17]: porosa, movente, instável e híbrida: "sua estaticidade advinha-se que é temporária" (*ibidem*, p.251). Como vimos, não é possível sua definição como totalidade, pois depende intrinsecamente das relações, recortes, analogias, associações, impressões fugitivas, inclusões e exclusões de signos, significantes, sentidos e nexos – internos e externos – pensados e articulados no instante do agora e em outrora.

Desta maneira, relacionamos cidade, canção e sujeito, tendo como objetivo apreender a Irará de Tom Zé, a partir de como São Paulo, Salvador e Irará aparecem na obra do artista dentro do recorte temporal de 1968 a 1978. Trata de buscar na canção popular diferentes perspectivas sobre o que parece ser um mesmo lugar, uma mesma cidade mas também, através da canção de Tom Zé, encontrar esse outro olhar, essa fenda, esse apontamento crítico de cidade/história/política, e

[17] "[...] como nuvem, ela pode ser considerada uma figura singular, mas, na medida em que é composta por diferentes vapores e mesmo se articulam francamente a outras nuvens, condensadas sob diferentes formas, ela também é uma figura plural". (Pereira, 2018, p.251)

sublinhar, assim, um entendimento do mundo social – e de um comum, que a música constrói potencialmente – como força ativa nas transformações urbanas. Consideramos, então, que colocar em relação canção, cidade e sujeito resultará, sob ampla perspectiva transdisciplinar, um fecundo exercício de possíveis cenários de coexistência.

TODO COMPOSITOR BRASILEIRO

> Tentar fazer, de certo modo, uma coisa com certa novidade, com certo charme, com certa invenção, para a cabeça do povo não ficar morta, para a cabeça do povo não apodrecer (Tom Zé, 1972 – In: Alquimistas do Som, 2003)

Tom Zé é o músico, compositor e artista escolhido para, através de seu trabalho, nos ajudar a pensar cidade. É instigante perceber que ainda há pouco publicado sobre seu trabalho. Buscou-se verificar dentro da academia os estudos já feitos sobre sua obra e vida, e concluiu-se que, majoritariamente, o material encontrado se concentra em campos como o da Música, da Linguística e, sobretudo, da Comunicação[18].

---

[18] DA SILVA, Graccho S. B. P. **Tom Zé: O Defeito Como Potência – A Canção, O Corpo, A Mídia.** Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica, PUC-SP, 2005. São Paulo.
LEMOS, Altaila Maria L. **A Construção da "Descanção" de Tom Zé.** Dissertação de mestrado em Linguística, UFC, 2006, Fortaleza.

Talvez essa fama “meio opaca” do compositor, diplomado pela escola de música da Universidade Federal da Bahia – UFBA, possa ser uma “falha” dessa academia que não aprendeu com a rua. Paulo Costa Lima (2005, p.18), em seu texto “Invenção e memória: celebração da diversidade” questiona o “coito entre a bahia e a europa”, sob uma perspectiva que transpassa tanto a escola de música da UFBA, quanto as perspectivas futuras dos compositores lá formados, assim como o próprio fazer composicional. Ao se questionar sobre o que farão os compositores formados “nessa respeitável mansão”, o autor (Ibidem, p.27) pauta algumas possibilidades, dentre elas:

> b) migraremos para a música popular (uma ficção que apenas existe) onde ficaremos ricos e famosos como Tom Zé, que nem tão rico nem tão famoso assim é.

Sua trajetória é, de fato, marcada por um reconhecimento morno, reflexo de sua radicalidade em se manter vanguardista. No início da década de 1970 sua carreira é marcada por uma série de adversidades que colocaram em xeque a sua permanência na cena musical brasileira. Após o auge do movimento tropicalista, do qual fez parte ao lado de Caetano Veloso e Gilberto Gil, Tom Zé enfrentou uma severa marginalização exatamente pela abordagem musical experimental e pouco

---

BONFIM, Leonardo C. **Os Tons de Zé: Transformações Paradigmáticas na Obra de Tom Zé (1967 – 1976)**. Dissertação de Mestrado em Música, UNESP, 2014. São Paulo.
GONÇALVES, Patrícia A. S. **Três Ensaios sobre a Tropicália de Tom Zé: da ‘Era dos Festivais’ à ‘Era dos Editais’.** Dissertação de mestrado em Culturas e Identidades Brasileiras. USP, 2018. São Paulo.
AQUINO, Luiza F. T. **Estudando Tom Zé: Abordagens e evoluções da Percepção do ‘estranho’.** Dissertação de mestrado em Comunicação, UFMG, 2020, Belo Horizonte.

convencional, que – dando sequência ao que vinha acontecendo em Salvador e na Escola de Música da UFBA – misturava elementos da música popular com experimentações sonoras sofisticadas.

No entanto, suas inovações não foram bem recebidas pelo mercado fonográfico da época, levando a um desinteresse das gravadoras e a um subsequente declínio em sua popularidade. Então, ainda que "nem tão rico nem tão famoso assim", se hoje Tom Zé tem o reconhecimento de ocupar a cadeira 33 da Academia Paulista de Letras (2022), é porque em 1989 David Byrne foi fisgado pela capa do álbum "Estudando Samba" (1976) "e toda minha concepção da história da música popular mudou para sempre" (Byrne, In: Scaranuzzo, 2020, p.17); o que recolocou Tom Zé de volta à cena midiática e, consequentemente, junto ao grande público.

Em todo o trabalho do compositor é possível identificar a postura radical, de experimentalismo e compromisso com o fazer composicional da vanguarda de "Edgard Santos[19], que fundou, aqui mesmo nessa Reitoria, uma escola-conservatório de índole claramente germânica"[20] (Ibidem, p.23). Então, se "o compor sobrevive através da possibilidade de estranhamento, é sempre ético pela invenção e êmico pela memória" (Ibidem, p.30), é coerente insistir em "fazer, de certo modo, uma

[19] Primeiro Reitor da Universidade Federal da Bahia, 1946. Reeleito sucessivamente para o cargo, até 1952, quando recebeu o título de Reitor Magnífico, dado pelo Senador Ruy Santos. Fundou a Escola de Música, de Dança, de Teatro e o Hospital Universitário da instituição, que hoje leva seu nome. Também foi Ministro da Educação, em 1954, membro da Academia de Letras da Bahia, em 1959, e presidente do Conselho Federal de Educação, em 1961.

[20] Trataremos da vanguarda baiana, assim como da Escola de Música da UFBA, no lado B desta dissertação.

coisa com certa novidade [...] para a cabeça do povo não apodrecer" (Tom Zé, 1972, In: Alquimistas do Som, 2003).

Tom Zé conta que, em Irará, no final de 1955, se deparou, em uma revista, com um curso de fotografia, o qual a aula daquele número se chamava "Limpar o Campo". Foi daí que, depois de não conseguir cantar suas primeiras canções para sua namorada da época, o músico entendeu que "para praticar a *des-canção*, uma anticanção, [...] teria de renunciar à beleza – beleza ligada a tudo que era do canto e do cantar" (Tom Zé, 2011, p.17), e que, para funcionar, era necessário um "acordo tácito" com o público: é uma troca – uma experiência: entre sujeito, espaço, tempo –, assim como a rua, assim como a cidade. Tal acordo se dá, segundo o artista (Ibidem, p.22), quando há um "choque de presentidade" e na "utilização de um assunto-espelho":

> Minha quimera de fazer uma *des-canção* 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. Esse buraco, eu queria achar na cantiga: existir. [...]
>
> A queda com a namorada provocou forças gigantescas que a vida em mim insistia. Não era vocação para a arte. Nunca tive vocação para a arte. Era simplesmente vida. Podiam até emudecer os gozos da beleza, do canto e do cantar. Contanto que, mesmo espartana, a respiração continuasse. Entra o halo de ar, oxigena, bota sol nas células, recolhe miasmas venenosas e, ao voltar, ainda assopra o canto. A vida.
>
> [...] **O ouvinte, no tipo de acordo tácito que planejei, precisaria ser de imediato magnetizado pela sua própria cidade, viva e cantada, e pelos personagens, nada menos que seus conterrâneos.** (Ibidem, p.24, grifo nosso)

Se faz necessário, para entender a *des-canção*, antes entendermos o que era a canção que o compositor queria desfazer. Nascido em 1936, em uma cidade onde a eletricidade chegou em 1950, a relação com o rádio se deu já quando Tom Zé era adolescente. Apesar disso, estava situado em um mundo "onde o ouvido era mais importante que a vista" (Tom Zé, 2011, p.92) e em uma família intensamente envolvida com política e cultura. Segundo Tom Zé (ibidem, p.93): "o som foi a primeira mulher que, acordando meus ouvidos disseminados pelo corpo, inaugurou em mim a carne como residência de prazeres". Com a chegada da eletricidade em Irará, além de implementado o sistema de auto falante nas ruas da cidade, que sintonizavam as rádios, as conversas depois do jantar na casa de seus avôs passaram a ser embalados por vozes como as de Nora Ney, Nelson Gonçalves, Dalva de Oliveira, Adoniran Barbosa, Carmen Miranda. Nas palavras de Tom Zé (In: Varella, 2017):

> Vocês não sabem o que era musica quando eu era criança. Quando eu era criança, primeiro: uma letra de música falava coisas que não são normais [cantando] "disse um campônio à sua amada, minha idolatrada, nanananana", ou então, [cantando] "tu és divina e graciosa, estátua majestosa, do amor". E o cara tinha que meter o berro, quem não tinha berro não era... quem não tinha grito não era músico. E então, a pessoa ficava vermelha, sanguínea, contraída e tal. Aí eu olhava não só o cantor, como as vezes eu olhada até as pessoas – que eu achava que eram pessoas com capacidade crítica muito grande – e aí, via que ela apoiava o cantor, quer dizer, era um acordo tácito.

QR-CODE 10
Sugiro que você direcione a câmera do celular ou tablet para o QR-code acima para ouvir o áudio-montagem elaborado pela autora no estudo sobre *des-canção*.

Em outras palavras:

> Era um procedimento muito arrebatado. Expressionista mesmo. Vibrato, empostação, fermatas. Intempestivamente, o sujeito entrava num transe dramático: têmporas contraídas, rosto afogueado, olhhos 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. (Tom Zé, 2011, p.20)

Na convicção de que não era esse cantor de entonação expressiva e densa, Tom Zé planeja seu próprio acordo tácito: “jogar na cara das pessoas, personagens que eles conheciam, quer dizer, as pessoas com quem a gente convivia em Irará” (*Ibidem*) e “ser de imediato magnetizado pela sua própria cidade, viva e cantada” (Tom Zé, 2011, p.24). Em suas canções, o músico cumpre com o acordo tácito que se propôs. Ele reconhece a cidade, suas fragilidades e potências, e entrega ao ouvinte uma reflexão, uma crítica, uma ironia, uma narrativa, uma fábula[21] de cidade. Tom Zé absorve as subjetividades em presença e cria uma subjetividade outra, devolvendo-a em suas apresentações, em suas canções. Nas palavras de Julião (2019, p.24):

> [...] podemos observar que artistas, poetas e compositores misturam dentro de si elementos biográficos, interesses artísticos, posicionamento ideológicos, diálogos musicais e literários, para devolvê-los transformados em uma nova combinação. A poesia é sempre mistura, sempre mistério.

[21] Trataremos sobre fábula no lado B desta dissertação.

Ou seja, torna possível uma trans-subjetividade, pois, assim como eles – os artistas – são e entregam essa mistura, esse mistério, nós – ouvinte/receptores/público –, interagimos no interior das nossas misturas, com o nosso mistério. Poderíamos dizer que, em suas canções, Tom Zé faz e desfaz "nebulosas" do cotidiano urbano no qual está inserido, sublinhando "posições e percepções que engajam a totalidade do corpo e da experiência sensível" (Pereira, 2018, p.253). Ao cantar esse cotidiano, o compositor "evoca coisas etéreas para interpelar o que as sociedades construíram de mais material: suas cidades, suas instituições, as próprias práticas do campo do conhecimento" (*Ibidem*).

É nesse sentido que nos propomos a co-implicar sujeito, cidade e canção: a partir do entendimento de que as relações são trans-subjetivas, como "antena de todas as outras consciências" como traz Lima (2005, p. 292, [grifo nosso]):

> [...] a noção e imagem de compositor vai se construindo, especialmente a partir do Romantismo, assim como se ele fosse além de uma consciência individual, uma espécie de antena de todas as outras consciências, meio mágico, meio herói, meio vidente, responsável simultaneamente pela manutenção e pela quebra da lei, pelo fascínio e pelo **estranhamento, aliado e transgressor das teorias da música** – 'À voz que me ordena criar respondo primeiro com temor', disse Stravinsky – que porra de voz é essa? Estamos no hospício? Ou essa voz é justamente uma reverberação do 'outro' que habita a composição, e a composição uma investidura transcendental, onde indivíduo e divindade, indivíduo e coletividade, indivíduo e si mesmo se encontram e se diferenciam? É pela via da relação com algum 'outro' que a noção de identidade é capturada pelo processo composicional.

Sim, é pela via da relação com algum outro que, diríamos, a vida acontece. Vida esta, sublinhada por Tom Zé na prática da *des-canção*, como vimos há pouco. Dessa forma, somos (um excesso de eu / ainda que em forma de nós) todos antenas, e cada qual utiliza das recepções e entregas para o que escolheu (ou foi possível), uns mais sensíveis, outros nem tanto; uns para direita, outros para a esquerda; mas todos subjetividades abertas às interferências. “E por que então essa vontade de parecer herói”?

Pretende-se entender aqui como esse “estranhamento, aliado e transgressor das teorias musicais”, constitui um imaginário urbano outro, isto é, cria uma outra subjetividade de cidade não apenas como materialidade, representação, algo que está dado e acabado, cristalizado em uma verdade única. Tom Zé age quando mobiliza sua própria cultura, sua visão de mundo, que está intimamente ligada à Irará, e então desloca esse lugar para o mundo, coloca em existência, fabula uma Irará. Não à toa, a cidade é presente em tudo o que o envolve: seus procedimentos construtivos empreendidos nas canções, nos shows, nas entrevistas, nos livros, nos documentários; ou seja, em seu corpo, nas repetições e em seu sotaque.

> E nós ali, colhendo a cidade como fruta. [...] Nós, meninos do interior, diante de um brinquedo gostoso. Não era música, era vida. [...]
>
> Não sobrava no tempo daqueles instantes nem um microespaço para o tédio tão comum nas cidades do interior. Tudo era intensa vida, generosa vida, tátil vida: o próprio pecado. (Tom Zé, 2011, p.27)

Sendo assim, “como é que se concilia o que se vive no berço, o que se vive de coletivo na cidade, e os ideais composicionais aqui aportados desde sempre” (Lima, 2005, p.28)? Então, precisamos apresentar, de forma breve, o referido músico. Antônio José Santana Martins, nome escolhido afetivamente em decorrência do apelido, para a família, o pequeno Toinzé, que – como vimos – nasceu em 1936, na silenciosa/tediosa Irará, interior da Bahia. É para lá que Tom Zé (2011, p.18), frequentemente, nos leva:

> Inicialmente, quero apresentar-lhes o tempo. Este terror. Ele me atacou primeiro e foi meu primeiro inimigo desde a infância. Aqueles enormes dias vazios, cheios de tédio. Achar conteúdo para cada hora era uma tarefa gigantesca. Silêncio, paz, quietude: tudo insuportável. Hoje, passaram-se anos e por fatalidade vivo presentemente o mesmo problema invertido, pois é proverbial que no tempo psicológico do palco o átimo contém a eternidade.

Entre inúmeras histórias contadas repetidamente pelo compositor, há alguns marcos que merecem aqui maior atenção, para entendermos como se dá essa virada de tédio para o instante eterno que o cantor nos trouxe na fala acima. Em 1955, como vimos, Tom Zé se depara com a ideia de “limpar o campo”, a partir daí começa a compor suas primeiras canções e, em 1960, a convite de seu primo e produtor cultura - Roberto Santana -, participa do programa televisivo “Escada para o Sucesso”, na TV Itapoã, com a música “Rampa para o Fracasso”.

Aqui é importante que façamos um parêntese. Esta canção, “Rampa para o Fracasso”, sumiu. Quase um “ninguém sabe, ninguém viu”. Segue o trecho de uma troca de mensagens que tivemos via whatsapp, no dia 22 de setembro de 2022:

– Tom Zé... tenho buscado por todo lugar algum registro da sua canção “rampa para o fracasso”, encontro muito texto/artigo que diz sobre a situação e tal, mas nunca consegui achar a música mesmo, nem a letra. Você tem algum registro?

– É “RAMPA...” eu sabia cantar durante algum tempo. Quando eu esqueci de cantar de cor, descobri que não fizera registro: E ADEUS CORINA!!! Nunca mais soube cantar. Parece perdida mesmo.!!!! Abraço. Você há de imaginar:: AQUI TÁ UM INFERNO!!! [...]

– Estou à procura do programa, se em algum lugar tem essas imagens... devo encontrar, não é possível. Caso isso aconteça, te enviarei!!

– ISSO! Nossa: É COMO DESENTERRAR A 1ª BIBLIA!

Nada foi encontrado.

Dois anos mais tarde, em 1962, por incentivo e insistência de sua tia Gilka Sant´Anna, entra para a Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, em Salvador, e em 1964 é admitido nos seminários musicais, tendo como professores Hans-Joachim Koellreutter, Ernst Widmer e Walter Smetak – a “vanguarda germânica”. No ano seguinte participa do “Arena Canta Bahia”, dirigida por Augusto Boal, apresentado em São Paulo. Participa do III e do IV Festival da Música Brasileira da TV Record, em 1967 e 1968, respectivamente, no primeiro como compositor da canção “A Moreninha”, interpretada por Djalma Dias, eliminada na primeira eliminatória; e vencedor do último, com a música “São, São Paulo”. Também em 1968, se muda para São Paulo e grava com Caetano Veloso, Gilberto

Gil, Gal Costa, Nara Leão, Os Mutantes, Capinam e Torquato Neto, o LP *Tropicália ou Panis et circencis*. É nesse ano que começa a Tropicália.

ALGUM PESADELO AMEAÇANDO OS NOSSOS COMPASSOS

Era urgente / sair da tunda
Levar a gente / para a Segunda
Revolução Industrial
("Tropicalea Jact est", Tom Zé, 2012.)

Sair da Irará e "cair" em São Paulo, em pleno fervor do avanço industrial, consequentemente do capital, pode ser um choque grande. Não à toa, as canções do primeiro disco de Tom Zé traduzem esse espanto como linha condutora de todo o álbum[22]. Mas, a revolução que interessava ao grupo baiano, era outra. Era cultural, de arte, de corpo na rua.

A Tropicália marcou uma mudança de postura nos modos de viver em sociedade, pois se colocava de forma radical para satirizar a imposição burguesa de padrões de vida, e pôs em existência o popular, a massa, a vida cotidiana sem restrição ou distinção, questionando a conservação da

[22] Apresentaremos os discos mais à frente.

tradição, o que abriu portas para o *desbunde* da década de 1970. Em uma palestra-show para o *The Economist*, Tom Zé (In: Events, 2012) defende a ideia de que a Tropicália é como uma explosão estrelar que transmite seus raios para todo o país, de forma que todas as áreas da vida "tiveram, por conveniência, que fazer intersecções semióticas dessa excelência" e que, então, a Tropicália está presente no modo de vida de uma nação.

Nas palavras de José Miguel Wisnik (1979, p.16), "o tropicalismo devolve a MPB universitária, herdeira da bossa-nova, ao seu meio real, a 'geléia geral brasileira', foco de culturas", isto é, a Tropicália, de 1967 a 1968, se abre a vivenciar e colocar em prática uma "profunda percepção de estar num novo mundo de informações globalizadas aparadas por grandes empresas de músicas que propiciavam o consumo das 'modas' musicais internacionais" (Drummond, et. al. 2022)[23] sem ignorar o mercado nacional da música de massa, ao contrário, se propõe a soma de várias outras camadas e possibilidades sonoras, com as influências internacionais em consonância com a cultura popular nacional e, desta forma, inventa "caminhos composicionais diversificados, inusitados e de extrema sofisticação" (Ibidem).

> [...] ouvíamos tudo o que saía dos nossos colegas brasileiros, os mais próximos e os menos próximos. Muitos dos que eram íntimos tinham se afastado por causa da revolta que lhes inspirava o tropicalismo. [...] Tínhamos certeza de que ninguém sairia diminuído desse episódio.

[23] Ver em: Drummond, Washington, Marçola, Eloisa. Bibliografia básica de livros sobre a canção popular + livros sobre a memória da luta política publicados nos anos 1970. Pesquisa "1972-1977 Cinco anos entre os Bárbaros: cidade, canção, corpo", 2022. Disponível em: <http://www.desbunde.ufba.br/bibliografia-basica/>.

> E que, com o tempo, todos perceberiam vantagens gerais advindas do nosso gesto. (Veloso, 2017, p.275)
>
> Ora, eu nasci na minha época, sem ter idade, nos braços de 2 mil anos, e não quero herdar uma velhice precoce, nem a tentativa lírica e estéril de realizar os sonhos dos meus avós. Não quero o mundo nem a minha obra num passado de laço de fita, embalsamado por possíveis **tradições** musicais ou culturais de saudades **perfumadas**. E não quero pedir desculpas por esvaziar a falsa alternativa. [...] O que a minha música é, ou o que sou, é a fúria enjaulada de 400 anos e 80 milhões de bocas. (Tom Zé, 1968, In: Pimenta, 2011, p.16. grifo nosso)

Na conclusão de Wisnik (1979, p.16) "o tropicalismo promove um abalo sísmico no chão que parecia sustentar o terraço da MPB, com vista para o pacto populista e para as harmonias sofisticadas", o que gerava, como exemplifica Caetano Veloso no trecho acima, disputas narrativas e revoltas dos que gostariam de manter a MPB no "círculo do bom-gosto" (Ibidem) – ou nas "tradições perfumadas", como trouxe Tom Zé. A tropicália é esse romper com a tradição de valores e normas, que quer se manter estática, em uma inércia conservadora – inabalável, não atualizada, descontextualizada, conservadora, engessada –, impedindo a continuidade da cultura, seu movimento; ao tempo que busca na incorporação das tradições da cultura de base – profundamente popular, como as cantigas de roda, as festas de largo, o artesanato – um sendo de pertencimento, e um caminho para o novo. Se propunha o rompimento e a manutenção e atualização dos costumes, não só na música, mas no modo de vida, no cotidiano, na forma de se estar no mundo.

No relato a seguir Tom Zé (In: Ensaio, 1990) nos exemplifica como a tradição conservadora se manifesta, ao passo que também diz como a atitude tropicalista era um afronte à essa tradição:

> Naquele tempo os antropólogos começaram a perceber que as roupas eram linguagns, e o tropicalismo usou essa linguagem como, para efeito de informação, para efeito de atração da juventude, para efeito de modificação do sistema visual no qual a gente vivia e, por exemplo, eu quer informar vocês, que amarelo não era cor que homem vestisse, vermelho: ave maria, vala-me Nossa Senhora, isso era a cor do diabo, de homem não. [...] Meu professor, Almir Oliveira, meu mestre, [...] um dia virou pra mim e disse assim: "Toinzé, você é amigo de Gilberto Gil, não é?" Digo: "Sou, Maestro" "Gilberto Gil fica na televisão – Gilberto Gil cantava Bossa Nova na televisão – cantando aquelas cantigas tiririn-tchororon-tiririn com aquela vozinha, diga a Gilberto Gil que não fica bem isso pra ele, ele é um rapaz direito, não fica bem isso pra ele".

Foi nesse contexto de "descida aos infernos reais" (Ibidem p. 28)[24] que Tom Zé, a convite de Caetano Veloso, se mudou para São Paulo, em janeiro de 1968:

> Em 1967 eu era "foca" do *Jornal da Bahia* e Caetano apareceu lá, me falou que eu fosse pra São Paulo porque lá podia acontecer alguma coisa comigo. Disse que São Paulo, como vantagem, podia me oferecer um despertar para certas potencialidades que eu tava direcionando para meu estudo de música na Universidade da Bahia e meu interesse por música contemporânea. Então resolvi ir com ele no mesmo avião e Caetano me fez alguns carinhos muito especiais nessa ocasião. Ele me botou no quarto e, como ele sabia que eu não ouvia nada, me botou o *Sargent Pepper's*, me traduziu faixa por faixa, palavra por palavra, ideia por ideia e depois me disse: "Olha, Zé Celso, do Teatro Oficina, está fazendo um espetáculo com uma peça do Oswald de Andrade, *O rei da vela*, e é uma coisa muito bonita aquela maneira de proceder e as ideias sobre

[24] "O Tropicalismo corresponderia a uma descida aos infernos reais, através da qual se desejou abrir uma via de passagem ao encontro da bossa nova, que o precedeu, e na qual já se realiza algo que, contraditoriamente, precisa ser buscado." (Wisnik, 2019. p. 28)

> um Brasil que assume sua cultura precária e volve-se para qualquer lado onde haja algo que culturalmente seja interessante e instigante e antropofaga essa cultura." (Tom Zé,1990. In: Pimenta, 2011, p.52)

Se mudar para São Paulo, certamente, possibilitou a Tom Zé gravar e lançar seu trabalho como músico e compositor, e "trazer para a música as palavras da nova vida de cidade" (Ibidem, p.54). Caetano, intuitivamente ou não, sabia que o que estava acontecendo era revolucionário e, apesar de serem Caetano Veloso e Gilberto Gil os "veleiros dessa aventura" – como canta Tom Zé na canção "Tropicalea Jact est"[25]:

> Dois que antes da cela – da ditadura
> Deram a vela / da nossa aventura

Caetano e Gil, exilados em 1969 e entusiastas da Tropicália –, não há como falar de Tom Zé sem falar de Tropicália. E que, para além dos "dois veleiros", é preciso considerar que a Tropicália era um grupo de artistas diversificados entre músicos, artistas plásticos, atrizes e atores, literatura. Na contracapa do cd ao qual estou me referenciando aqui – *Tropicália Lixo Lógico* (2012) –, o músico ilumina alguns nomes:

> ATRIBUI-SE ao rock internacional e a Oswald de Andrade o surgimento da Tropicália. Não é exato. Somem-se Oiticica, Rita, Agripino, o teatro de Zé Celso, etc. …: eis a constelação que cria

[25] Esta canção está no disco ***Tropicália Lixo Lógico***, lançado pela gravadora Continental, em 2012. Não faz parte do recorte temporal desta pesquisa, no entanto, entendemos que contribui para pensar a Tropicália. Neste disco, Tom Zé retoma às questões desse período. A canção "Tropicalea Jact est", remonta como as coisas se deram e seus personagens principais.

> um gatilho disparador e provoca em Caetano e Gil o vazamento do lixo lógico do hipotálamo para o córtex. O poderoso insumo do lixo lógico, esse sim, fez a Tropicália.

É inegável que fazer parte desse grupo deu a Tom Zé visibilidade, além de possibilidade de fazer a desejada e estudada revolução na música – o que, vale lembrar, ele já havia começado em 1955, quando se propôs a fazer/pensar a "*des-canção*" (2011, p.24) e que foi concretizado pela vivência na Escola de Música da Ufba. Scaramuzzo (2020, p.117) nos conta no trecho abaixo como era a dinâmica dos encontros desse grupo, até a concretização da Tropicália:

> [...] o apartamento de Caetano se transformou no quartel-general de um grupo de artistas pronto a dar início à renovação estética da música brasileira. Tom Zé era um deles. Frequentava o apartamento com assiduidade, geralmente ao final da noite, e submetia à atenção de todos as músicas que compunha durante o dia. O que acontecia no apartamento 2002 era um verdadeiro trabalho compartilhado em que cada um sugeria soluções e participava ativamente da construção de uma nova linguagem. Dia após dia, as ideias se acumulavam e amadureciam até que chegasse a hora de se concretizarem. Os tropicalistas passaram a participar de inúmeras transmissões televisivas, levando ao palco a própria revolução.

Na música, foi o momento de extrapolar e entender que não dá para tratar "como inferiores ou equivocadas as demais manifestações da música comercial, e filtrar a cultura brasileira através de um halo estético-político idealizante falsamente 'acima' do mercado e das condições de classe" (Wisnik, 1979, p.16). Por falar em política, era fato que "algum pesadelo estivesse ameaçando os nossos compassos". Voltemos à canção "Complexo de Épico*"*.

Tom Zé situa de forma crítica a represália da Ditadura Militar quando expõe a questão da censura nas composições –

Por que então esta metáfora-coringa
chamada “válida”,
que não lhe sai da boca,
como se algum pesadelo
estivesse ameaçando
os nossos compassos
com cadeiras de roda, roda, roda?

– nesta estrofe, entendemos que o cantor não criticava apenas os artistas das canções de protesto, mas a própria dinâmica dos compositores que se propunham a denunciar os horrores da ditadura, de forma que tal denuncia pudesse ser sem

[...] 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?
Ai, meu Deus do céu,
vai ser sério assim no inferno!

Era para o inferno que Tom Zé mandara a esquerda reacionária, mas eram os tropicalistas que eram tidos como a “instalação do demônio” (Tom Zé, 1990. In: Pimenta, 2011, p.61) justamente por reagirem “pela alegria” (Lima, 2005, p.58), pela arte, pelo desbunde, ao terror da ditadura: “o Tropicalismo, que nos anos 60 rolou na lama de águas estagnadas por uma esquerda reacionária e uma direita atrabiliária, iniciando uma guerra cultural” (Tom Zé, 2011, p.57). Nos remete às vaias do público, em sua maioria estudantil e dessa esquerda[26], com a fala de Caetano Veloso no Teatro da Universidade Católica – TUCA, no ano de 1968. Na ocasião, entre outras coisas, Caetano (2017, p. 310) disse: “Essa é a juventude que diz que quer tomar o poder? Se vocês forem em política como são em estética, estamos fritos”. Nas palavras de Tom Zé (Tom Zé, 1990. In: Pimenta, 2011, p.61):

> [...] foi essa instalação do demônio, toda essa responsabilidade terrível, na medida que não somos pessoas de mau caráter e víamos isso em nossa frente e tínhamos que produzir uma coisa que fosse diferente daquilo. Então não era surpresa pra nós sermos chamados de traidores da pátria, de alienados, de tudo mais que fomos chamados por todas as outras pessoas da música popular brasileira.

Foi no ano de 1968 que o Ato Institucional Número Cinco – AI5 (1968-1978) foi implementado. Tal Ato tem por característica principal ser a expressão mais dura da ditadura e foi durante sua vigência que alguns artistas brasileiros foram exilados, dentre eles Caetano Veloso e Gilberto Gil, o que desloca, de certo modo, as questões iniciadas com a Tropicália, em 1969. É nesse contexto de

[26] Veremos, no Lado B desta pesquisa, que a esquerda acadêmica reacionária, em especial os estudantes, também não entenderam a potência política na revolução cultural que estava em curso na ocasião dos investimentos nas faculdades de artes, música, teatro e dança, na gestão do reitor Edgard Santos.

censura e repressão que Tom Zé produz os LPs de interesse dessa pesquisa. Em um artigo publicado no jornal Estado de São Paulo, em novembro de 1987 – ou seja, um ano antes do fim da ditadura –, intitulado “Carta ao Censor” (Tom Zé, 1987. In: Pimenta, 2011, p.125), o artista diz sobre sua indignação diante da arbitrariedade dos censores, ilumina que “o ar que cada geração respira, em certa idade, é a REBELDIA”, que, de certo modo, eram assim vistos os Tropicalistas. Também pontua as consequências dessa censura para as próximas gerações, de como o não dizer, sobretudo na arte, acarreta uma falta nessas relações trans-subjetivas. Destacamos aqui esse trecho:

> Neste mundo moderno que abandonou os contos de fada, nós, os cantores e poetas, temos que fazer de nossas peças crimes. Uma canção tem que ser um crime. Um crime, no mínimo, para que a violência congênita do ser humano “trabalhe” no mito; para que esse crime no mito se elabore sem necessitar o cometimento. O senhor sabe, senhor censor? Aristóteles também pensava assim, e os gregos davam tanta importância a isso que usavam a Tragédia para “aliviar” as gerações. Já nós, aqui e agora, precisávamos daquela canção censurada para fazer nossa catarse. Aquelas canções que o senhor me negou cantar vão faltar ao seu filho. Tanto ao seu filho pessoal e querido quanto ao seu filho público e multiplicado, seu filho-geração. (Ibidem)

Então, vamos aos crimes.

VAMOS AOS CRIMES, QUER DIZER, AOS DISCOS

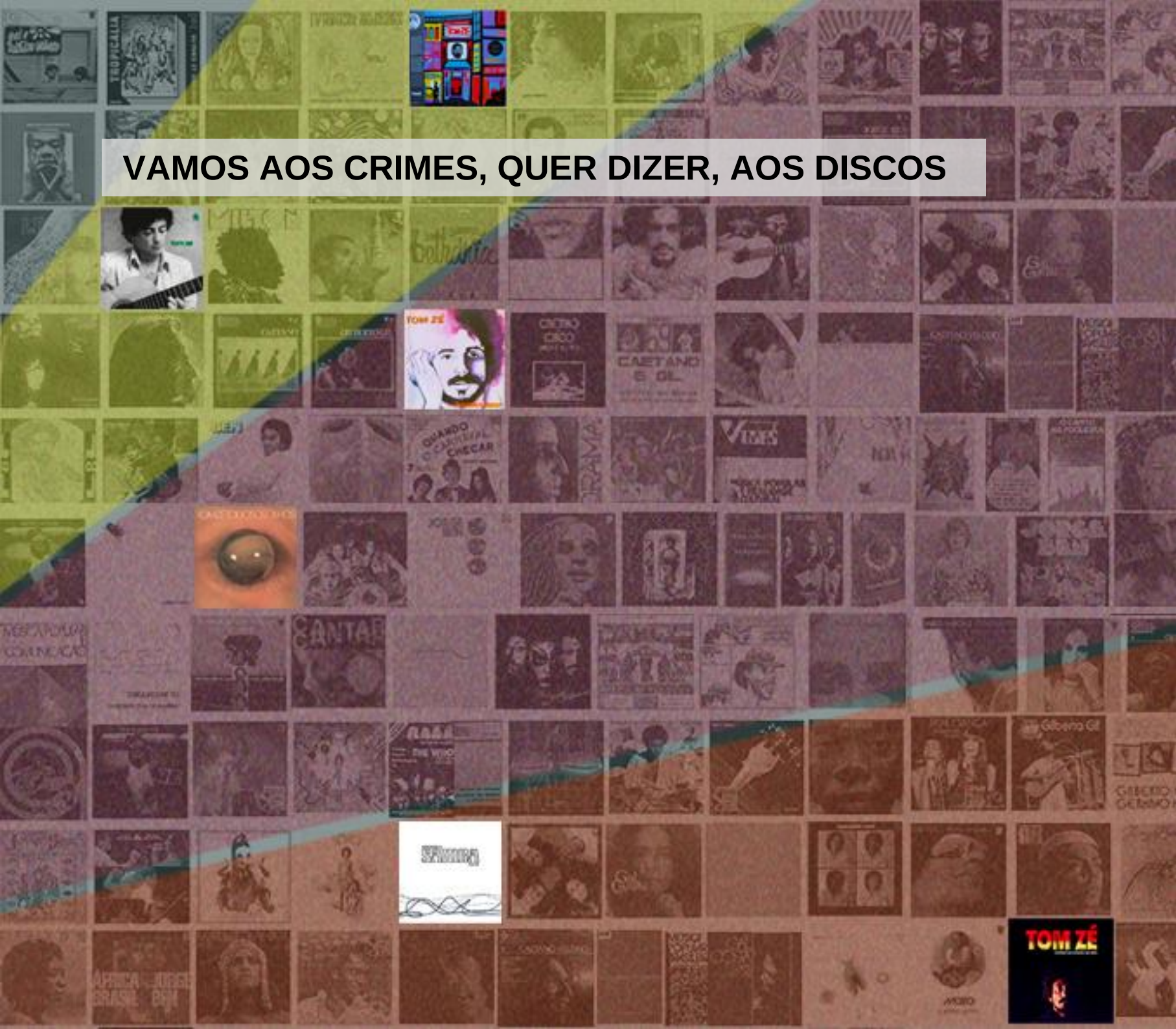
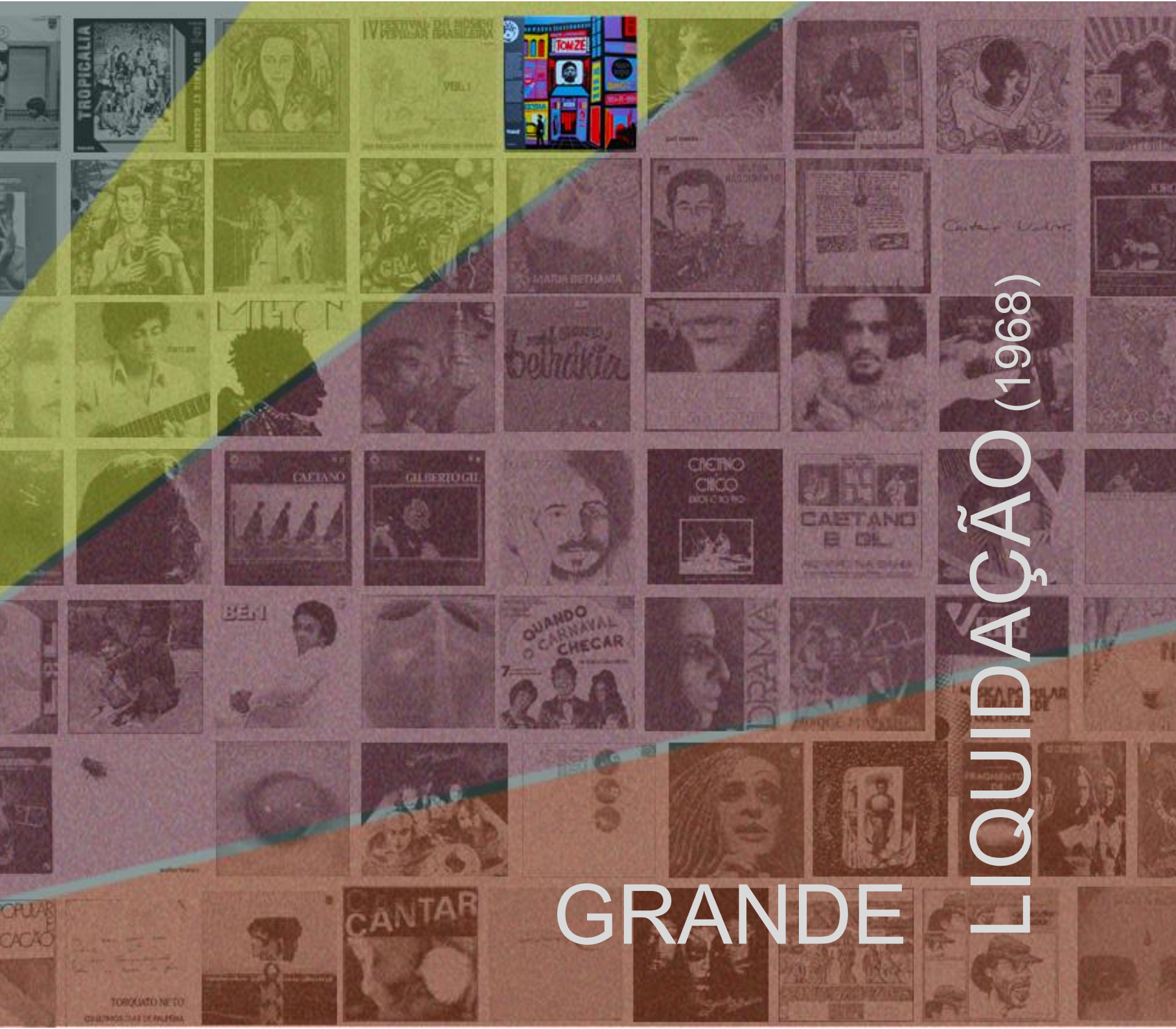


Imagem de fundo: fotomontagem (2023) elaborada pela autora, a partir do mosaico construído ao desenvolver a “discografia e bibliografia básica de discos e livros sobre a canção popular + livros sobre a memória da luta política publicados nos anos 1970”, dentro do grupo de pesquisa **5 anos entre os bárbaros [1972-77]: cidade canção corpo – Desbunde**, ver em: http://www.desbunde.ufba.br/bibliografia-basica/ .



GRANDE LIQUIDAÇÃO (1968)

Como parte dos tropicalistas, Tom Zé participou – com a canção “Parque Industrial”, interpretada por Gal Costa, Gilberto Gil, Caetano Veloso, os Mutantes além do próprio Tom Zé –, do álbum-manifesto *Tropicália ou Panis et Circencis*, 1968, o qual buscava na antropofagia cultural de Oswald de Andrade, na poesia concreta e no “hibridismo cultural”[27] realizar essa revolução estética, artística e comportamental em um Brasil submetido ao contexto que vimos anteriormente.

Essa canção é a quarta faixa do lado B, do primeiro disco de Tom Zé, *Grande Liquidação*, lançado também em 1968, como parte da distribuição Especial Artistas Unidos, “selo que a Rozenblit [gravadora que lança o disco] reservava para a música do Sudeste, para diferenciá-la das produções de frevo típicas de Pernambuco” (Scaramuzzo, 2020, p.137). Nesse álbum, o artista traz uma perspectiva bem marcada por alguém que acaba de chegar nessa cidade em processo frenético de industrialização. Nas canções, como bom observador que é, Tom Zé traduz esse choque cultural entre o migrante nordestino e esse novo ambiente urbano, com todas as contradições e alienação que a corrida para o progresso provoca e que acaba projetado na metrópole. O interessante é que tais características são expressadas tanto no design da capa – traduzida por Scaramuzzo (*Ibidem*) no trecho abaixo citado –, como no texto do verso do encarte – o qual se encerra com a frase: “A sociedade vai ter uma dor de barriga moral.” – e, claro, nas canções.

> A Oficina Programação Visual de São Paulo, responsável pelo design da capa, colocou no centro uma foto em preto e branco do artista. Abaixo dela, duas figuras estilizadas na maneira típica da literatura

[27] Ver em: FILHO, Paulo Rios. **Hibridação Cultural Como Horizonte Metodológico para a Criação de Música Contemporânea.** Dissertação de Mestrado, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2010.

> de cordel. As duas figuras representam uma prostituta e uma freira e são o emblema das contradições intrínsecas da metrópole. Em volta, uma infinidade de letreiros publicitários. Alguns exibem ofertas especiais surreais, como “leve duas e pague três”, outros se limitam a reproduzir os cartazes encontrados nos grandes centros comerciais que surgiam nas metrópoles. Assim, muitos consideram a inscrição colocada no alto, “Grande Liquidação”, como o título do disco, que na verdade é denominado simplesmente Tom Zé.

Essa fala de Scaramuzzo nos trouxe o questionamento: Porque uma mulher de biquini é a representação de uma prostituta? A resposta vem no texto de Tom Zé (2011, p.113), intitulado “Aniversário de São Paulo”. Nele o artista nos conta de algumas situações vividas na metrópole do progresso, mas que de um conservadorismo pulsante. Casos como o que viveu com Gal Costa, em que a cantora, por estar de calça foi discriminada. Também a situação vivida por Maria Bethânia, que ao visitar seu irmão enfermo no hotel onde ele estava hospedado, teve sua entrada negada pois tinham que “manter a designação de ‘familiar’”. Por fim, conta do gesto irônico de Torquato Neto para atravessar a rua quando abria o sinal, o poeta gritava:

> “Corre, que já viram a gente!” – e nos puxava, acelerando o passo.
> Ou Seja: na cidade todos somos seres públicos, mas uns são menos públicos que outros. (Ibidem, p.114)

Então, se em Salvador – com todos seus problemas estruturais e financeiros – um corpo feminino trajado de biquini é só um corpo feminino trajado de biquini, em São Paulo (e em um Brasil que estava sob a autoridade da conservação da moral e dos bons costumes da família tradicional brasileira – a ditadura) um corpo feminino trajado de biquini representa um prostituta. E o disco se faz nessa dialética

de elogios e farpas a esse novo território que o artista baiano estava escolhendo como morada, como concluiu no texto:

> Mas em São Paulo, onde se nasce de novo, há, ao lado de ameaças repentinas, uma igual rapidez de possibilidades aurorais, e
> "...com todo o defeito
> Te carrego no meu peito",
> como afirmei em "São São Paulo, Meu amor". (Ibidem)

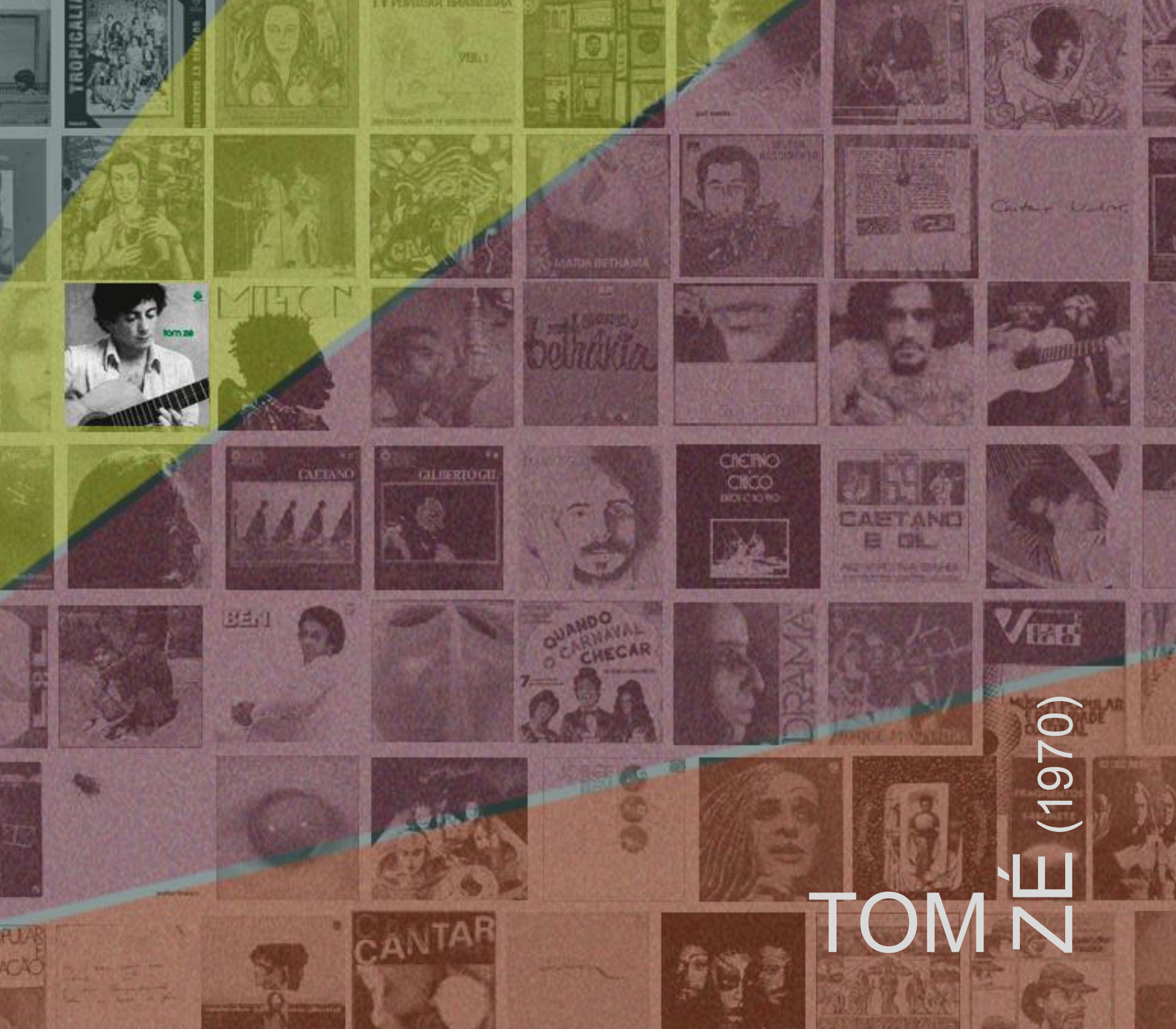
A primeira canção do lado A é "São, São Paulo", canção vencedora do IV Festival da Música Popular Brasileira da Record, de 1968, o que contribuiu para uma alta visibilidade de Tom Zé nas mídias e meios sociais da época. Na sequência, a canção "Curso Intensivo de Boas Maneiras", que faz referência à Marcelino de Carvalho – famoso professor de etiqueta nos anos de 1950 –, satiriza a cultura burguesa da elite paulistana, defensora da "família tradicional brasileira" e dos "bons costumes" – a tradição inerte –, em que a:

> primeira lição:
> deixar de ser pobre
> que é muito feio.
> entender de vinhos,
> de salgadinhos,
> esnoberrimamente,
> trazer o País
> sob um regime
> intransigente.

O disco segue com esse jogo entre cidade, costumes e ditadura. O lado A segue com as canções: “Glória”; “Namorinho de Portão”; “Catecismo”, “Creme Dental e eu”; “Camelo”. Já o lado B, traz as canções: “Não Buzine que eu estou Paquerando”; “Profissão Ladrão”; “Sem entrada e sem mais nada”; “Parque Industrial”; “Quero Sambar meu bem”; “Sabor da Burrice”. De forma geral as canções trazem essa imersão do compositor a esse novo cotidiano, em que a busca pelo capital, pela promessa de uma vida melhor, se esfumaça com a memória de outro imaginário de cidade, da cidade do interior, sendo inevitável que a comparação com Irará venha à tona.

Como parar o tempo, o trânsito para paquerar e solicitar que não buzinem, se um homem de negócios, não descansa, não? Como namorar no portão, com biscoito e café, sem que isso seja assunto do quarteirão? E além disso, ser bem sucedido, ter boa fama, ter um bom ordenado, saber de etiqueta? Isso sem se esquecer que o catecismo é de fuzil e para nossos sorrisos engarrafados, há de se usar um bom creme dental? Mas, queremos sambar, meu bem, queremos sambar também, afinal, a burrice está na mesa.

Por mais que esse primeiro disco nos remeta quase que a uma Ode à São Paulo, a experiência compartilhada por Tom Zé nas canções é também um estranhamento – relembremos a fala de Lima (2005, p.30): “o compor sobrevive através da possibilidade de estranhamento”. A cidade, um singular-plural, que se propõe cosmopolita, nos reduz a questões identitárias, de renda, de classe e cria guetos – são inúmeras São Paulo(s) em São Paulo. A canção permite que essas experiências – de estranhamento e compartilhamento – se tornem em ato, no momento que se ouve a canção, cidade.


TROPICALIA
MARIA BETHANIA
CAETANO
GILBERTO GIL
CAETANO
CHICO
CAETANO
E GIL
QUANDO
O CARNAVAL
CHEGAR
DRAMA
CANTAR

TOM ZÉ (1970)

O segundo disco foi lançado em 1970, intitulado *Tom Zé* e gravado pela RGE, a qual foi apresentada à Tom Zé pelo produtor João Araújo, uma vez que a Rozenblit havia fechado. O ano anterior foi marcado pela prisão e exílio de Caetano e Gil, de modo que a dinâmica de produção e encontros do grupo se dispersou. Além disso, o desejo pelo "novo, o rompimento, a radicalidade" (Lima, 2005, p.56.) vindo de um grupo tão múltiplo, tenderia a oscilar com o tempo, nas palavras do crítico (*Ibidem*, p.58):

> Se a Tropicália surge com uma ênfase sobre a denúncia e destronamento de uma lei furada (pela Alegria!), e reúne atores e ações bastante diversificados, já é possível prever a dificuldade de se manter estável durante muito tempo. A história de todos aqueles que aparecem na capa do disco *Tropicália ou Panis et circenses* comprova isso; são percursos diferenciados. Mas por uma simples questão lógica não é possível destronar algo sem contribuir de alguma forma para o preenchimento do vazio assim constituído. Creio que o desafio maior dos anos que se seguiram foi justamente esse – apontar referências, ocupar cautelosamente o lugar da referência, manter uma atenção constante com relação ao emergente –, algo que pode ser acompanhado na obra daqueles que mais conseguiram continuar em evidência, sobretudo Gil e Caetano.

Neste ano, de 1969, Tom Zé, junto a Gal Costa, se dedicou ao espetáculo *O som livre de Tom Zé e Gal Costa*, acompanhados pela banda Brazões – com a qual o compositor fez algumas parcerias de gravações –, organizado por Guilherme Araújo e estreado no Teatro de Arena de São Paulo, depois

em cartaz no Teatro de Bolso do Leblon, bairro do Rio de Janeiro. Então, ainda que seu primeiro disco não tenha sido um sucesso de vendas, Tom Zé continuava em evidência. Inclusive, no cartaz do show, “Em letras garrafais, ao lado de seu nome, estava escrito: vencedor do IV Festival da Música Brasileira.” (Scaramuzzo, 2020, p.143.). E, ainda que Tom Zé não conseguira continuar em tanta evidência, ele continuava a insistir na radicalidade a que se propusera desde o início, para o músico a referência era essa. Assim, iniciara seu mergulho para produção de seu segundo álbum sem tanta atenção ao comercialmente emergente, mas atento e insistente em um olhar crítico-vanguardista – característico da escola de música da UFBA, na qual se formou – para o modo de vida que se constituía naquela cidade que, como definiu Mario de Andrade em 1945, “é a emaranhada forma humana corrupta da vida que muge e se aplaude. E se acalma e se falsifica e se esconde. E deslumbra.”[28]

Diferente do disco anterior, de modo geral, neste álbum, a cidade não é explicitada nas letras das canções. Mas sabemos que está lá, ainda que ofuscada, turva, nas entrelinhas, na nebulosa. No lado A, há uma recorrência maior de um discurso romântico e de complementações. Como na canção “Lá Vem a Onda”, em que o artista canta em uma narrativa romântica – que termina com “sou seu, só seu” – se utilizando da ideia de uma coisa completar a outra: o escravo e a canela; a fera e a bela; a noite e a vela. Já na canção “O Riso e a Faca”, o compositor brinca com as palavras em um jogo de

[28] Mario de Andrade. Ver em: FONSECA, Aleiton. O Arlequim a Pauliceia: imagens de São Paulo na poesia de Mário de Andrade. – I. ed. – São Paulo: Geração Editorial, 2012.

objeto/ação – o riso e o dente / o dente e a faca / a faca e o corte –, e também de oposição ou solução – raiva e vacina / pecado e conselho / dor e consolo / luz e espelho.

Já o lado B, mantem o assunto do amor em pauta, mas agora também na utilização de um jogo sonoro com as palavras – o que evidencia a influência da poesia concreta – que parecem um trava-línguas. As canções “Jimmy, Renda-se” e “Me Dá, Me Dê, Me Diz”, além de trazerem esse jogo no nome, são desenhadas também nesse sentido. A última, por exemplo:

Ô, menina pinta lainhá, iê,
Biriti-guiri me dá
Biriti-guiri me dê
Biriti-guiri me diz
Biguidiz me diga logo tudo
Será serê serô se diz
Serei teu par
Será serê serô se diz
Serei teu par

Beco bico de batom eh rê!
Peça pinta pusserê, oh!
Riso piso bisco liso oh!
Brinco rindo tiritingo oh!
Colorido verde-branco
Verde-branco colorido
Ô, me pendura
Na corrente rente rente

A “Jimmy, Renda-se” foi inspirada “num antigo cantor de Irará, Zé Vermelho, que, sem nenhuma noção de inglês, ao cantar reproduzia os sons das músicas transmitidas pelo rádio” (Ibidem, p. 147), e nela Tom Zé faz esse mesmo jogo sonoro e com palavras, mas aqui de um idioma que não existe, mas que de certa forma “imita” o inglês, é uma brincadeira e referência aos nomes, tanto de quem esteve junto dele nessa aventura paulistana-tropicalista, quanto com aos que influenciaram musicalmente o grupo:

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

Podemos observar que Tom Zé referencia nomes como: Bob Dylan, Jimi Hendrix, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa Bill Haley e Janis Joplin. Os tropicalistas, por vezes, foram criticados pela influência estrangeira em suas músicas, no uso da guitarra elétrica etc. Nesse sentido, havia um certo policiamento em relação a música brasileira, Caetano falou sobre isso no episódio da apresentação no TUCA (1968), mencionado anteriormente: “O problema é o seguinte: Vocês estão querendo policiar a música brasileira, mas é americana”. Mesmo com as retaliações, continuaram a buscar tanto a música brasileira, quanto a música estrangeira, como traz Caetano (Veloso, 2017, p.275):

> Além de Mahalia Jackson e de Jorge Bem, nós continuávamos ouvindo os Beatles e passamos a ouvir Mother of Invention (um favorito de Agrippino) e James Brown, e John Lee Hooker, e Pink

> Floyd e The Doors e o que fosse. Mas não tínhamos deixado de ouvir e reouvir João Gilberto, e naturalmente ouvíamos tudo o que saía dos nossos colegas brasileiros, os mais próximos e os menos próximos.

Nesse mesmo sentido, Tom Zé (1972. In: Pimenta, 2011, p.24) complementa:

> [...] se os artistas de um país, de um grupo social, não produzirem alimento para manter acesa a consciência crítica dessa coletividade, dentro de algum tempo essa coletividade estará apodrecendo dentro de suas "raízes". Não que eu queira levantar a discussão já gasta de que raízes também precisam de inverno e de verão, quer dizer, precisam de alimentos de várias naturezas.

"Jimmy, Renda-se" é também uma resposta a esses ataques e uma reafirmação do que se propunha com a Tropicália. O artista baiano intentava "um trabalho de alcance mais internacional ou, no mínimo, moderno" (Scaramuzzo, 2020, p.146.), em um movimento de se aprofundar no rompimento, na radicalidade da proposta tropicalista. Segundo Scaramuzzo (*Ibidem*.):

> Ao contrário do primeiro disco, o que estava nascendo no estúdio Gazeta trazia alguns elementos inovadores. Embora não fosse um álbum conceitual, utilizava um interessante caleidoscópio temático. A isso se acrescentava ao fato de que Tom Zé não era o único autor de todas as músicas. Algumas, entre as quais "Lá vem a onda" e "Distância", tinham sido compostas juntamente com os alunos da escola que fundara em São Paulo no início do ano: a Sofisti-Balacobaco – "Muito som e pouco papo". O disco de 1970 trazia também algumas experimentações musicais. A faixa "Jimi renda-se", que Tom Zé compôs junto com o amigo e marchand Valdemar Szaniecki, foi algo inédito, até então jamais ouvido na música brasileira.

E como vimos na fala de seu biógrafo, é um LP de parcerias, dentre elas, a parceria de Augusto de Campos, poeta concreto, que, segundo Tom Zé é responsável, junto aos alunos de sua escola de música, pelas melhores ideias do disco. Apontamos acima a influência e proximidade entre os poetas concretos, em especial, Augusto de Campos e Décio Pignatari. O que não é de se estranhar, visto que a poesia concreta parte dos mesmos princípios vanguardistas de Tom Zé: o de desfazer e refazer, de experimentar novas possibilidades, de buscar no dia-a-dia a força potente que se quer mobilizar e, assim, causar estranhamento , deslocar percepções, instaurar coisas outras, "com certa invenção, para a cabeça do povo não ficar morta" (Tom Zé, 1972. In: Alquimista, 2003).

> Quando encontrávamos a poesia concreta, a gente tava reencontrando uma coisa que também tinha na nossa infância. A gente também tava reencontrando com "é um dia, é um dado, é um dedo, chapéu de dedo é dedal", com "me, por cima de si, sem só, sem se relar no sofá". (Tom Zé, 1997. In: Pimenta, 2011, p.101)

A poesia concreta, para além de uma experimentação estética, representa uma reconfiguração da função poética e da materialidade da linguagem, e, por que não, um resgate às tradições populares; assim como o trabalho que Tom Zé desenvolve na canção. Ela transcende a dicotomia entre forma e conteúdo ao integrar elementos visuais e sonoros de modo intrínseco ao sentido do texto – como nessas canções trava-línguas. Na obra de Augusto de Campos – o poeta concreto com quem Tom Zé mais fez parcerias – a disposição gráfica das palavras não é um ornamento, mas uma parte essencial da significação, onde o visual e o verbal se entrelaçam para criar uma experiência sensível. Essa abordagem rompe com as convenções literárias tradicionais e desafia

o leitor a participar ativamente na construção do significado, evocando um tipo de leitura também sensorial.

Esse é o segundo álbum de Tom Zé e primeiro onde o nome de Augusto de Campos aparece. Veremos que a parceria entre eles só se intensifica com o passar do tempo. Voltando à citação de Scaramuzzo, além das canções citadas, é preciso mencionar a faixa “Jeitinho dela”, a qual contou com a participação dos Novos Baianos e foi a de maior sucesso do álbum.

A canção foi lançada antes do álbum em um compacto 7”, de 1969, da gravadora RGE, o qual continha a gravação das duas músicas apresentadas no V Festival da Música Popular Brasileira – de realização da TV Record, que aconteceu em novembro de 1969. No lado A, a canção “Jeitinho Dela”, com arranjo de Hector Lagna Fietta, foi para a final, mas não ganhou. Já no lado B, está a canção “Bola prá Frente”, com arranjo de José Briamonte, que não chegou na final e também não foi regravada em nenhum LP do artista. Esta foi a única edição do Festival após a instauração do AI5.

Além da gravação no compacto e no LP, a canção “Jeitinho Dela” aparece nas coletâneas: *Estamos com onze no V Festival da Música Popular Brasileira,* da gravadora RGE – 1969; *V Festival da Música Popular Brasileira – As finalistas,* neste LP foi interpretada por Paulo Marquez e lançado pela gravadora Philips – 1969; *Festival da Música Popular Brasileira*, da gravadora argentina Producciones Fermata – 1971; *Os Grandes Nomes da Música Popular Brasileira*, da gravadora Premier – 1974; *Os Grandes Nomes da Música Popular Brasileira*, da gravadora francesa Epéc – 1975; *Los Grandes Nombres de la Música Popular Brasileña*, da gravadora argentina Parnaso

Records – 1975; e *Quando os Baianos se encontram*, da gravadora Gala – 1979, neste álbum constam, além da canção “Jeitinho Dela”, outras duas canções com Tom Zé: “Qualquer Bobagem” – de sua autoria e interpretação – e “Irene” – música escrita por Caetano Veloso, aqui interpretada por Tom Zé. Diante deste levantamento, ficou evidente que esta foi a canção de Tom Zé mais interpretada por outros cantores, consequentemente, também a de maior circulação.

Em uma análise metafórica, poderíamos interpretar a canção “Jeitinho Dela” como uma alusão a São Paulo, em que esse “jeitinho” é o dessa cidade voraz que consome e seduz aos poucos quem, por escolha ou necessidade de uma vida melhor, se muda para lá: “mas quanta gente boa / já trocou sua paz / Pelo jeitinho dela”. Podemos pensar, ainda que o “jeitinho” é o avanço industrial, e consequentemente, urbano – sedutor na ilusão de modernidade – faz com que a cidade se perca nela mesma: “Mas não se explica,/ nem se justifica / por que naquele dengo / do sorriso dela / a cidade / acabou se perdendo” e adoece tudo, nada fica ileso, tampouco o improvável: “Geladeira já teve febre / penicilina teve bronquite / Melhoral teve dor de cabeça / e quem quiser que acredite / No jeitinho dela”.

Segundo Topalov (2013. In: Pereira, 2018 p.245): “As palavras ordenam, qualificam, avaliam [...] as palavras não descrevem apenas; elas constituem formas da experiência do mundo e dos meios de agir nele e sobre ele”. É por essa ordem das palavras, de expressar experiências, que Tom Zé nos diz de São Paulo nesse álbum. Na canção “Guindaste a Rigor”, o artista ao brincar com temas de construção civil e industrial em paralelo a construção de uma composição musical, nos diz sobre essa São Paulo da Segunda Revolução Industrial:

Eu quero um trem de doze vagões
Pra marcar o compasso que eu vou cantar
Quero dez máquinas de concreto
Porque não gosto de violino
Quero um discurso do Nero
Para fazer contraponto
Doze motocicletas no lugar do contrabaixo
Para reger o conjunto, um guindaste à rigor
E na hora do breque um belo assopro de coca-cola
Ah, ah, ah que cola

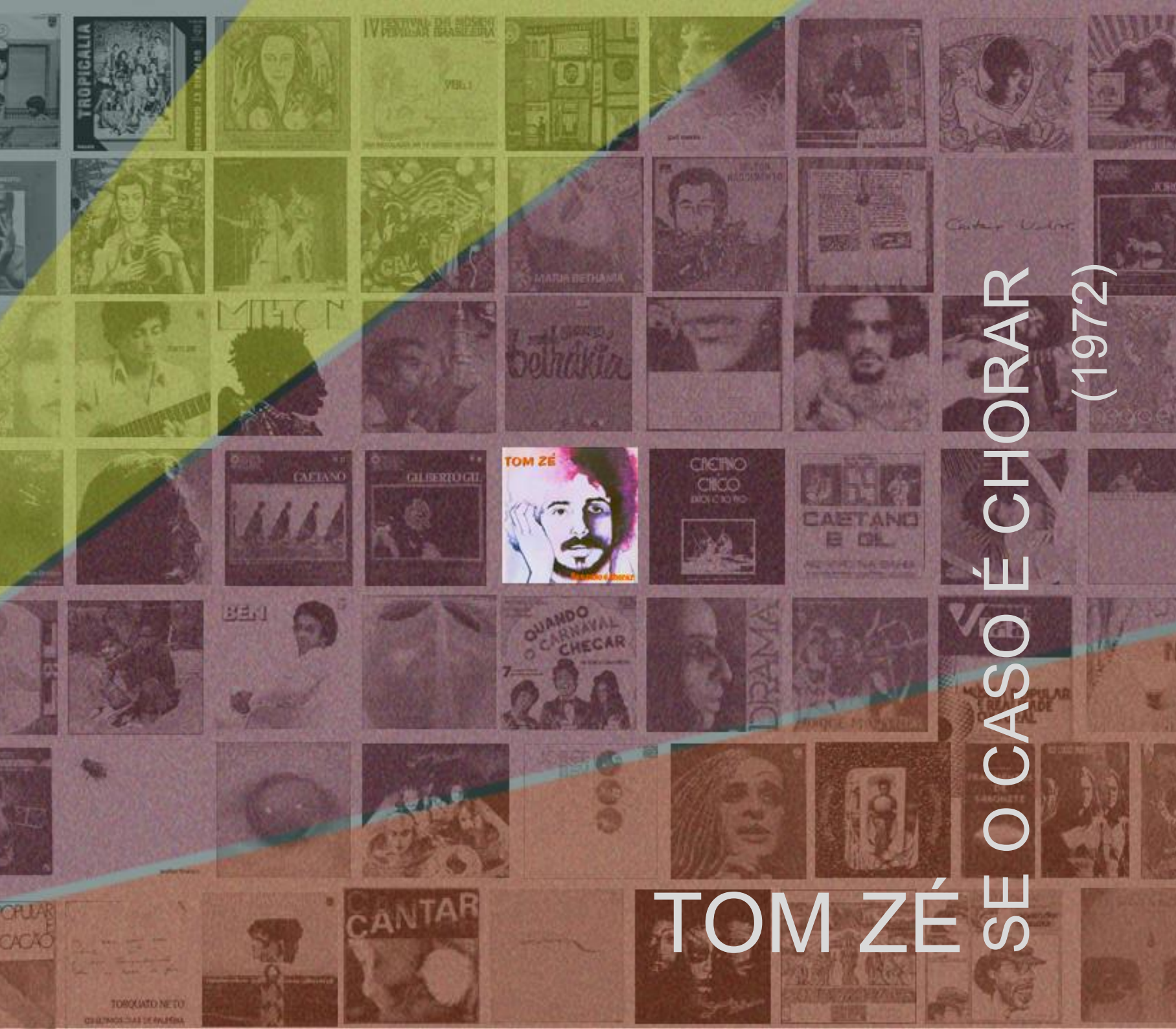
Nesse mesmo sentido, é possível ouvir São Paulo na canção “A Gravata”, que exprime esse modo vivente da megalópole focada no trabalho, na acumulação de riqueza como forma de modernização, ao passo que ela nos laça e nos enforca, mas “digamos amém”, pois quem desvia é degradação:

A gravata já me laçou
a gravata já me enforcou
amém (2x)
Um cidadão sem a gravata
é a pior degradação
é uma coroa de lata
é um grande palavrão
é uma dama sem pudor
estripitise moral

é falta de documento
é como sopa sem sal.

De forma literal, São Paulo aparece no texto da contracapa do álbum, em uma cobrança que Tom Zé faz a prefeitura de São Paulo por não ter recebido o prêmio do festival no qual foi campeão: “Aproveito a ocasião para informar que a Prefeitura de São Paulo não me pagou até agora o prêmio do 1° lugar (São Paulo, meu Amor) do Festival da Record de 1968 e até começou a dizer que não assumiu esta obrigação” (1970).

O disco *Tom Zé* reflete a insistência do artista por inovação e ruptura, consolidando sua identidade musical que desafia as convenções tradicionais, ainda que isso representasse um declínio em sua carreira. Como vimos, a cidade se dá nos jogos de palavras, no modo como se configura os personagens; pela influência dos poetas concretos; nas formas de narras as relações amorosas; na robotização e enforcamento dos sujeitos pela lógica do capital; na construção da materialidade da cidade. Neste álbum, Tom Zé se manteve na crítica e experimentação vanguardista, reafirmando as influências nacionais e internacionais na música, assim como evidenciando sua conexão com a poesia concreta, através da colaboração com Augusto de Campos. O artista entrega uma compreensão de canção e cidade através da radicalidade, ousadia e criatividade.



TOM ZÉ

SE O CASO É CHORAR

(1972)

O lançamento do álbum *Tom Zé* se dá no ano de 1972. Assim como os anteriores, recebia como título o nome do artista simplesmente. Gravado pela Continental, foi em seu relançamento, em 1984, que recebeu o nome de *Se o caso é Chorar*. Segundo Scaramuzzo (2020, p.152) “uma das coisas mais importantes desse trabalho foi a capacidade de dar mais um passo rumo à experimentação”, então é notório que a cada álbum lançado, o artista insistia na radicalidade e na temática de sua observação das vivências na metrópole e retorno às suas origens, em que, pelo hibridismo musical, se evidencia a “autêntica matriz brasileira, expressa em função das exigências estilísticas e conceituais de cada música” (*Ibidem*.).

Se no álbum anterior as cidades de Tom Zé são identificadas de forma implícita nos jogos de palavras, neste o artista nomeia de qual cidade ele quer falar. Nesse disco também é ainda mais explicitado a parceria com o poeta concreto Augusto de Campos. É notório, pelas canções, que Tom Zé já está mais familiarizado na capital paulista, não há mais o espanto do novo, e sim uma dimensão ainda mais crítica do modo operante tanto do desenvolvimento acelerado da cidade, quanto do momento político de repressão. O diferencial agora é que Irará sai do plano de fundo e passa a ser verbalizada nas letras.

> Seu amor incondicional era a música “A babá”, em que promovia o encontro entre a poesia provençal, que por séculos alimentou a cultura popular nordestina – representada pelo verso “Ô de marré, de-marré-de-ci”, que serve de contraponto à voz principal –, com personagens reais e imaginários da época contemporânea, como Rockefeller, Branca de Neve e uma visão crítica do mundo moderno. (*Ibidem*.)

Na canção que Scaramuzzo cita, a cidade está nas entrelinhas, no conhecimento do popular e regional. Mas, vamos inverter a ordem e começar pelo lado B. Nesse lado temos as canções “A briga do Edifício Itália e do Hilton Hotel” e “O abacaxi de Irará”, nas quais Tom Zé traz a cidade de forma explícita nas letras. Na primeira, faixa 1 do lado B, Tom Zé parte de um movimento de personificação dos edifícios – estratégia que ele usará também em composições futuras.

Dando sequência as questões levantadas desde o primeiro álbum, o compositor identifica agora que com o avanço da indústria, o setor da construção civil também estava bastante aquecido, com construtoras que vislumbravam construir edifícios que superam um ao outro em termos de tecnologia e estética.

O Edifício Itália
era o rei da Avenida Ipiranga:
alto, majestoso e belo,
ninguém chegava perto
da sua grandeza.
Mas apareceu agora
o prédio do Hilton Hotel
gracioso, moderno e charmoso
roubando as atenções pra sua beleza.

Entendemos que a crítica, para além da construção civil, também está presente em outros setores da economia da cidade, sendo a representação da lógica do sistema capitalista , de forma que

reverbera nas dinâmicas das relações e experiências humanas, ou seja, no modo de vida operandi na, ainda hoje, capital financeira do país.

E o Hilton sorridente
disse que o Edifício Itália
tem um jeito de Sansão descabelado
e ainda mais, só pensa em dinheiro
não sabe o que é amor
tem corpo de aço,
alma de robô,
porque coração ele não tem pra mostrar
Pois o que bate no seu peito
é máquina de somar.

Na sequência do lado B, vem a canção, “O Anfitrião”: um convite à dor, à solidão que a capital do progresso financeiro pode proporcionar:

Minha dor, você tem razão,
então não faça cerimônia
sou a tua nova casa
sou o teu anfitrião.
[...]

Ela bateu na porta,
combinou tudo comigo
depois me disse adeus,
um amor e uma mágoa.
[...]

Minha dor, desta vez é pior,
depois que você foi embora
reparei dentro do peito
um vazio anormal.

Tom Zé nos sugere que a transição de estar em São Paulo – diante da dinâmica de disputa que o capital impõe – é difícil: há profunda tristeza, vazio existencial e saudades de uma vida outra, de uma cidade outra. Com essa dor, em samba triste, Tom Zé nos convida a conhecer essa cidade

outra quando, na sequência, posiciona a canção “O Abacaxi de Irará”. O compositor traz sua cidade natal – embalado por um ritmo regional, com uma viola e um jeito de cantar típico dos cancioneiro do sertão –, em uma fábula em que a produção de abacaxi aparece como sendo não só o produto de maior expressão comercial da cidade, mas também o salvador de todas as mazelas de amor:

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.

Véio viúvo com setenta anos
ainda quer casar
Pergunto pra ele o segredo
e peço pra me contar.
Falou o véio:
Vá comendo abacaxi
de Irará
que você vai se animar.

Na canção que se segue – “O Sândalo” –, Tom Zé se remete ao álbum anterior com o verso da canção “Escolinha de Robôs”, mas aqui, no lugar de “Faça algumas orações uma vez por dia” aparece: “Faça suas orações uma vez por dia, e depois mande a consciência junto com os lençóis pra lavanderia”, uma crítica à tradição conservadora pautada na moral e nos bons costumes e que, muitas vezes, tangencia a hipocrisia.

Assim, Tom Zé volta para o samba triste nas duas próximas canções: “Se o Caso é Chorar” e “Sonho Colorido de um Pintor”. A primeira foi composta depois do compositor ter sido acusado de plágio, o que serviu de faísca para Tom Zé achar a ideia genial e acabar “fazendo uma música que foi toda plágio” (Tom Zé In: Ensaio, 1990). Segundo o compositor, a harmonia é o “Estudo nº 2”, de

Chopin (na música popular brasileira essa harmonia aparece na canção “Insensatez”), a forma vem de Antônio Carlos e Jocáfi, e tinha que falar em dor de cotovelo e bastava, assim, ter as palavras amor e dor. Já a segunda parte da música, o compositor conta que não tem sequer uma palavra dele ou de seu parceiro na composição desta canção, Antônio Perna Fróes:

> A segunda parte é uma colagem, não tem absolutamente uma palavra minha, é tudo música dos outros. [...] “hoje quem paga sou eu”, era um tango que Nelson Gonçalves cantava, que todo dia que ele ia beber sempre tinha alguém querendo pagar para ele a bebida para poder, em troca disso, lhe contar suas misérias [...]. “por remorso talvez”, aí é Lupicínio Rodrigues: o remorso talvez seja a causa de teu desespero, “as estrelas do céu”. Aí vem uma inversão com a letra do Caetano: “também refletem na cama / de noite na lama”, é inversão com a letra de Caetano: “de noite na lama”. Agora, Ary Barroso, “Risque”: “no fundo do copo”. Agora, Adelino Moreira e Jair Amorim: “rever os amigos”. Nelson Gonçalves, “Bohemia”: “me acompanha o meu violão”. (*Ibidem*)

A segunda – enredo da Escola de Samba Camisa Verde e Branco, no ano de 1971, composição de Talismã e Narciso Lobo –, reforçando a conformidade, faz o feio ficar belo, o mundo ficar perfumado: “A dor e a tristeza / fiz virar felicidade / aproveitei a tinta / e pintei sinceridade” e encerra o disco com o sonho de artista, de pela alegria e pelo mundo em cores apesar de todas as lacunas e repressões.

Então, vai se desenhando à nossa compreensão como o compositor reflete o outro e a si próprio, como uma interpretação da vida vivida e, assim, faz história. Segundo Margareth Pereira (2018, p.244), ao apresentar reflexões sobre a prática e abordagem do historiador traz que Wilhelm

Dilthey, já em fins do século XIX, propõe “[...] um outro tipo de inteligibilidade, o das ciências do espírito. Para ele, o homem é o que interpela o próprio homem, que se esforça em compreender esse outro, mas que não pode fazê-lo se não compreender, antes de tudo, a si próprio”, mas que, como vimos, não é dissociável do externo. Nas palavras do compositor (1972. In: Pimenta, 2011, p.26): “Em primeiro lugar, a gente se oferece sensorialmente ao som que escuta. A gente, corpo quase corda. É um momento de pureza quase corda. É um momento de pureza quase mágica”.

Deixamos o lado A para agora por entende-lo mais denso: é a trilha sonora da repressão que o país vivia. Tom Zé foi detido duas vezes entre os anos de 1971 e 1972. A primeira vez pela proximidade com um italiano que o procurou para fazer duas canções em versão italiana, mas que também contrabandeava pedrinhas semipreciosas e foi denunciado por isso e outras coisas, como estavam muito próximos trabalhando, a Polícia Federal levou Tom Zé junto para o DOPS. A segunda por suspeito “abuso de drogas”, uma ponta de cigarro de maconha encontrado em uma frasqueira que, segundo Tom Zé (2011, p. 254) “Nesse tempo, nas universidades no interior de São Paulo, geralmente a gente ia a uma festa, depois do *show*; e sempre tinha uma caixinha, um pequeno estojo no meio da sala. Aquilo era um sinal de, sei lá, contestação à ditadura. Um dia me deram um cigarro”. Em nenhuma das prisões Tom Zé teve maiores complicações, ainda que “recordaria aqueles dias entre as páginas mais difíceis de sua vida” (*ibidem*, p.151).

É no lado A deste álbum que estão canções como: “Menina, Amanhã de Manhã” – quarta faixa –, hoje, uma das canções mais conhecidas do compositor; “Frevo”, uma parceria com Tuzé de Abreu, o pecadinho pode nos remeter a questão do “abuso de drogas” – mencionado acima –; “Happy End”

e “A Babá” fazem referência a fabulações, enquanto a primeira traz a aversão do que o cinema e as novelas e os romances trazem como narrativa – pautadas na construção de um imaginário feliz, em que no fim tudo acaba bem construídas, ainda que o país viva um “pesadelo” –, com a segunda podemos pensar em como o capital, na figura de Rockefelle, rege as dinâmicas sociais ultrapassando o impossível, na figura de Branca de Neve; “Dor e Dor” soa quase como um pedido de socorro, um sopro por esperança.

A canção “Senhor Cidadão”, em certa medida, reúne a lógica argumentativa do trabalho de Tom Zé. Entendemos que a análise desta canção para uma compreensão e discussão de cidade é complexa e multifacetada, aqui faremos uma análise de algumas possibilidades. A começar pelo poema *Cidade, City, Cité*, do poeta concreto Augusto de Campos, no qual é construído um neologismo formado por vinte e oito palavras que têm em sua morfologia o sufixo “cidade”, mais a própria palavra cidade, e que quando pronunciado forma um fluxo caótico à primeira vista, mas que olhado de novo e de novo, ao ser desconstruído e reconstruído ganha sentido – como a cidade.

QR-CODE 11
Sugiro que você direcione a câmera do celular ou tablet para o QR-code acima para ouvir a canção **“Senhor Cidadão**” (1972), de Tom Zé.

atrocaducapacaustiduplielastifeliferofugahistoriloqualubrimendimultiplior
ganiperiodiplastipubliraparecipro rustisagasimplitenaveloveravivaunivora
cidade

A canção se inicia com a leitura deste poema – apenas voz, sem nenhum instrumento de fundo –, após a pronúncia da palavra cidade a melodia entra como um início de procissão religiosa típica das cidades pe-

quenas: cada instrumento entra aos poucos, começa com um som agudo de uma viola caipira, um sino e um gemido sofrido – de dor, de choro –; a voz entra com Tom Zé falando e o coro repetindo a frase, como nas procissões, segue assim até o refrão e depois retorna com a fala de procissão com outros versos. A melodia, somada à letra, traduzem e reforçam as questões levantadas por Augusto de Campos no poema: “efeito composto de manha e navalha com que uma canção pode participar de uma página argumentativa” (*Ibidem*, p.137).

A letra associada à melodia denuncia a hipocrisia de uma sociedade conservadora, pautada nos valores e na moral de uma Igreja Católica que se colocou aliada à Ditadura Militar, e que pregava os bons costumes e a acumulação de riqueza, para a Família Tradicional Brasileira. "Senhor Cidadão" e "Cidade, Cty, Citè" associados formam uma crítica altamente sofisticada da vida sob a ditadura, onde a opressão e a desumanização coexistem com a luta pela resistência e autenticidade. Altamente sofisticada pois, além de aparecer nesse álbum, foi gravada anteriormente, em 1971, em um compacto no qual fazia par com a canção “Silêncio de nós dois” – esta nunca mais regravada –, mesmo com essa temática tão forte, de crítica ácida ao sistema que se impunha, a canção não sofreu censura. Um país com o AI5 em plena execução.

As palavras do poema enriquecem a compreensão da canção, e vice-e-versa, mostrando a complexidade e as múltiplas facetas da realidade urbana e social daquela época. A canção trata da atrocidade exercida pela ditadura, não só pela caducidade dos direitos civis, mas também pela ferocidade na forma como impunha uma ilusão tanto econômica quanto de um estado de felicidade e vivacidade, associada a uma ideia de cidade onde a velocidade do progresso ofuscava as condições

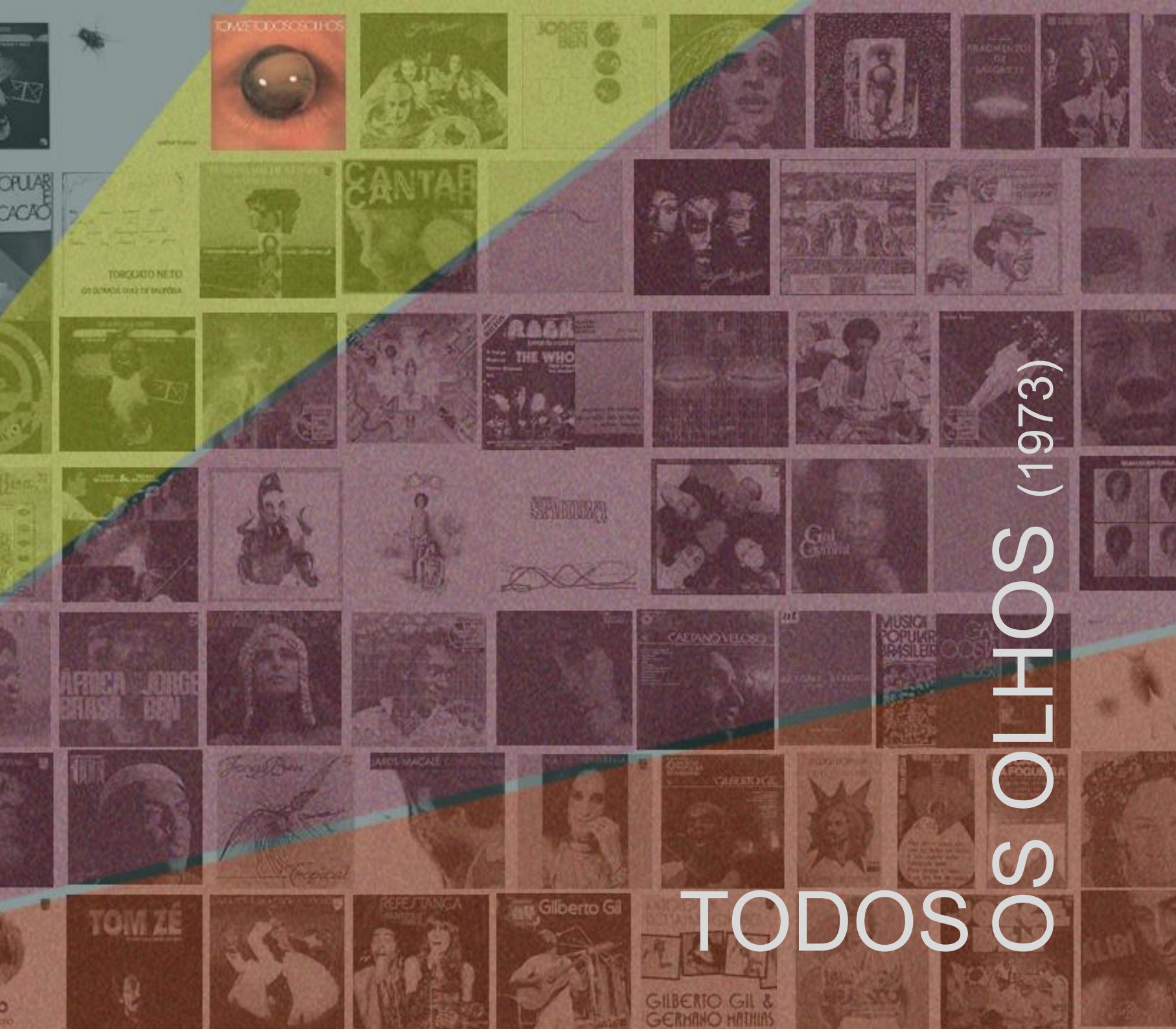
de mendicidade e rapacidade. A canção, associada ao poema, denunciam a noção de duplicidade dos sujeitos submetidos ao conservadorismo, de incrível loquacidade, exemplo de tenacidade e cristalizados na veracidade do que pregam; quando a hipocrisia reina nesse “espelho mentiroso” de sua lubricidade. Afinal: “Toda ditadura é sexual” (Tom Zé, 2011, p. 83).

Poderíamos olhar, agora, para os aspectos urbanos que a canção em associação com o poema pode nos trazer. A questão que vimos discutindo nesse trabalho em relação à sua unicidade e multiplicidade simultâneas: a cidade singular-plural. Ao passo que, ao analisar sua historicidade, conseguimos verificar se há ou não alguma periodicidade ou elasticidade, dos acontecimentos, das experiências, dada a sua organicidade. A canção e o poema também oferecem pensarmos a plasticidade das cidades pela espetacularização e alienação, muitas vezes impulsionada pela publicidade, que maquiada pela simplicidade é, nas entrelinhas, repleta de causticidade e voracidade em manter a sociedade nos caminhos de interesse dos que detêm o poder e o capital.

O lado A é como um manifesto contra a atrocidade da ditadura e a falsa ideia de felicidade que o regime difundia pela população, quase como uma obrigação em ser feliz. Esse álbum atualiza tanto o primeiro quanto o segundo álbuns. Tom Zé a cada trabalho faz a volta na elipse, retoma os assuntos, contudo sempre com alguma diferença. Veja se o que foi colocado no encarte do álbum *Grande Liquidação*, de 1968, não cai como uma luva para este álbum também:

> E como a realidade sempre se confundiu com os gestos, a televisão prova diariamente, que ninguém mais pode ser infeliz. Entretanto, quando os sorrisos descuidam, os noticiários mostram muita miséria. Enfim, somos um povo infeliz, bombardeado pela felicidade. (Às vezes por outras

coisas também). É que o cordeiro, de Deus convive com os pecados do mundo. E até já ganhou uma condecoração. Resta o catecismo, e nós todos perdidos. [...] Pois é que quando eu abri os olhos e vi, tive muito medo: pensei que todos iriam corar de vergonha, numa danação dilacerante. Qual nada. A hipocrisia (é com z?) já havia atingido a indiferença divina da anestesia… E assistindo a tudo da sacada dos palacetes, o **espelho mentiroso** de mil olhos de múmias embalsamadas, que procurava retratar-me como um delinquente. Aqui, nesta sobremesa de preto pastel recheado com versos musicados e venenosos, eu lhes devolvo a imagem. Providenciem escudos, bandeiras, tranquilizantes, anti-ácidos, antifiséticos e reguladores intestinais. Amém. (Tom Zé, 1968. *Grande Liquidação*. [*grifo nosso*])


TODOS OS OLHOS (1973)
TOM ZÉ
Gilberto Gil
GILBERTO GIL &
GERMANO MATHIAS
CAETANO VELOSO
THE WHO
ÁFRICA BRASIL
JORGE BEN
TORQUATO NETO
CANTAR

O ano de 1973, foi o de “colocar o cu na República”. Lançado pela gravadora Continental, seu quarto disco: *Todos os Olhos*, era para Tom Zé, naquele momento, sua obra-prima, “ele o compusera peça a peça, de modo minucioso, tendo o cuidado de cinzelar cada faixa como uma pequena joia” (Scaramuzzo, 2020, p.161). O artista ousa, de maneira diferente, a cada retorno que faz em si e em sua própria obra: o experimental transbordava às composições musicais e era refletida em todo o álbum, a começar pela capa. Pensada pela agência de publicidade E=MC2, de Décio Pignatari, a capa de *Todos os Olhos* é bastante ousada para época, segundo Pignatari (In: *Ibidem*) seria o momento de “esfregar um belo olho do cu na cara daquele bando de fascistas”. Sobre essa capa Tom Zé (2011, p.251) conta que:

> Foi ele [Décio Pignatari] quem deu a ideia. Pensei que fosse desistir daquilo [a foto que parece um olho, mas na verdade é uma bola de gude num ânus], porque no princípio achei muito perigoso. Claro que a gravadora nunca poderia saber de nada; a história só foi publicada por David Byrne na contracapa do disco *The Best of Tom Zé*.
>
> Ah, era uma modelo[29]. Antes da bola de gude, que foi uma solução final, o Décio um dia me ligou, depois que eu já estava até esperançoso de ele ter se esquecido, ligou e disse assim: “Tom Zé, já tenho algum material, o pessoal lá na agência fez algumas fotos.” Eram *closes* ainda mais radicais,

[29] Nesse recorte da entrevista dada para Luiz Tatit e Arthur Nestrovski, publicada em sua autobiografia de 2011, Tom Zé diz que a foto do ânus é de uma modelo. Já sua biografia autorizada, escrita por Scaramuzzo em 2020, traz que “Francisco Eduardo de Andrade, Marcos e Reinaldo contrataram uma prostituta na frente do Jockey Club.” (p. 160) – Francisco Eduardo de Andrade era o diretor de arte, Marcos Pedro Ferreira foi quem se ocupou da arte-final da capa e Reinaldo de Moraes o fotógrafo, todos da agência de publicidade E=MC2. A modelo a quem Tom Zé se refere, pode ser a, na época, namorada do fotógrafo Reinaldo de Moraes, que por ser muito fã da Tropicália topou fazer as fotos, afinal: “Imagine, meu cu na capa do novo disco de Tom Zé!” (in: Scaramuzzo, 2020, p.160), e que, segundo Scaramuzzo, são desse modo com a lenta mais aberta como narrou Tom Zé no trecho citado.

> via-se parte do bumbum da moça, parte das pernas, parte dos próprios órgãos genitais – tudo muito acanhador para mim.
>
> Eu tinha que fazer o papel de civilizado. “Muito bem... Este ângulo aqui... o enquadramento... a luz...”. Tudo mentira. Eu estava era com vergonha. Por fim, ele propôs a ideia de um *close* máximo. No fundo, acho que Décio tinha esse dilema: como botar isso na rua? Uma banda, naquele ano, tinha cantado num *show* a palavra “seio”, e foi presa na descida do palco. Só pela palavra “seio”...
>
> E esse cu ficou na praça da República! A gente ia lá visitar. Naquele tempo, realmente havia esse sentido da rebeldia, de dar um cascudo na visão militar do mundo e do Brasil, não é? A gente tinha um prazer imenso de ir lá e ver aquele cu na praça da República – mas isso entre nós, aqui muito família.

Tom Zé não brincava ao dizer que era preciso “dar um cascudo na visão militar do mundo e do Brasil”. Em retorno e atualização dos trabalhos desenvolvidos nos discos anteriores, neste o artista intensifica a dimensão política. Esse é o disco da canção que nos acompanha pelo lado A desta pesquisa: “Complexo de Édipo”. Então, veja: é o disco que tem em sua capa um cu, e que começa e termina com a mesma canção. Nesse sentido, Emília Nery (2014, p.226) traz em sua tese de doutorado uma possível leitura:

> O jogo verbal entre as expressões “Complexo de Épico” e “Complexo de Édipo” pode ser interpretada como uma remissão à capa do LP Todos dos Olhos – que retrata uma bola de gude inserida na abertura de um ânus –, ao mito de Laio e à história do ânus da sua mulher, Jocasta. Eles, para evitarem filhos, faziam sexo anal. Apesar dessa precaução, nasceu o Édipo.

Para completar esse jogo simbólico do ciclo, do looping, da repetição a canção termina com a estrofe:

Porque a cobra
já começou
a comer a si mesma pela cauda,
sendo ao mesmo tempo
a fome e a comida.

Há leituras que trazem uma análise de que essa estrofe diz sobre uma percepção política de que a ditadura estivesse se auto destruindo, e próxima do fim. No entanto, entendemos que em 1976 ainda estava em vigor o AI5, que foi até 1978; além disso a ditadura ainda perdurou até 1985. Assim, escolhemos essa outra ótica, que reforça a repetição, identificada tanto na construção melódica da canção, como no gesto de ser a primeira e a última faixa do LP e, agora, também pela letra.

Entre esse *looping* estão as outras canções, que constroem uma costura em consonância com a canção “Complexo de Épico”. A segunda faixa é “Cademar”, que fez um jogo de construção, desconstrução e reconstrução da palavra se utilizando apenas dela mesma, sendo apenas a última frase de cada estrofe a exceção disso:

Ô ô cadê mar
ô ô cadê
ôôô cadê mar
ia que não vem

ô ô cadê mar
ô ô cadê
ôôô cadê ma
ria que não vem.

Composição escrita com Augusto de Campos – parceria que se intensificava, inclusive, na parte interna do encarte do disco tem sua poesia visual “olho por olho” –, “Cademar” é uma espécie de mantra cantado de uma única palavra, a qual é derivada da frase “cadê o mar”, já sua melodia é uma complexidade experimental, com sons quebrados, picotados, que parecem “ter saído de um universo pós-industrial” (Scaramuzzo, 2020, p.165.), o que nos remete tanto à São Paulo – nesse som industrialmente picotado –; quanto à Irará – na relação com o mar, vinda pela proximidade com o recôncavo baiano e também com Salvador, cidade onde Tom Zé teve sua formação escolar e acadêmica.

A ousadia de Tom Zé nesse álbum também diz respeito à uma crítica que ele leu sobre seu terceiro disco, *Tom Zé (Se o caso é chorar)*, na qual dizia: “Tom Zé fez um disco novo. Pior pra ele” (Tom Zé, 2011, p.247). Aquilo não saiu mais da cabeça de Tom Zé (*Ibidem*):

> Tanto que o disco seguinte, *Todos os Olhos* [1973], foi praticamente feito a quatro mãos, por mim e pelo que o crítico me disse. As pessoas nunca falam da crítica ajudando... [...] Se não tivesse lido aquela resenha, pode ser que encontrasse o caminho de outra maneira, mas quem me deu a porrada e me fez chegar para o lugar novamente foi essa resenha.

Tom Zé critica a conformidade e a alienação do cidadão comum sob um regime opressor, segue, pela ironia e pela sátira, com um compromisso político ativo e incorporado no cotidiano; tanto que as demais músicas do disco, quando não trazem em suas letras a questão da repressão da ditadura – como em “Dodó e Zezé”, que começa com a pergunta: “por que é que a gente tem que ser marginal ou cidadão?” –, trazem a questão das disputas urbanas – é o caso das canções: “Augusta,

Angélica E Consolação” e “Botaram Tanta Fumaça” em que “Tom Zé lista os defeitos recônditos da cidade, expõe sua medula, aquele universo visível apenas para os que conhecem São Paulo a fundo” (Scaramuzzo, 2020, p.165).

Esse disco tem tal engajamento político que, na parte interna, na página anterior à poesia visual de Augusto de Campos, onde estão escritas as letras das canções, tem uma foto central que é Tom Zé sentado entre dois quadros:

> No interior de uma das molduras estava a primeira página do jornal *O Estado de S. Paulo*, com a manchete” Agora é samba”. Era outro ataque à ditadura militar, uma provocação em resposta ao Decreto-Lei n°1.077, promulgado pelo presidente Médici para instituir a censura prévia de livros e jornais. Como protesto, O *Estado de S. Paulo* começou a substituir os artigos censurados por anúncios, cartas, poemas e receitas culinárias. Em 4 de abril, o artigo do jornalista Júlio de Mesquita intitulado “No Brasil não há liberdade de imprensa” foi substituído por “Já é hora de dar atenção às flores”. O “Agora é samba” era um anúncio da Rádio Eldorado que substituía um artigo bem mais contundente sobre a renúncia do ministro da Agricultura, Cirne Lima, devido às divergências com o então presidente Médici. (Ibidem, p. 162)

O “cu na República” não agradou muita gente. Esse disco marca também a acentuação do declínio de Tom Zé ao ostracismo. Depois de seu lançamento nada foi dito sobre o disco, nenhuma matéria em jornal, nenhuma aparição na TV, nada. Pelo visto, nem o “prato criativo da publicidade” (Tom Zé, 1972. In: Pimenta, 2011, p.27) deu conta de convencer o público do recado transmitido. Com certo sarro, o artista (Ibidem, p.28), diz que: “é a publicidade, que tem a honra de manter acesa a chama da vida mental da nação... apesar da frieza com que ela é capaz de servir a Deus e ao diabo!”.

No entanto, para Tom Zé, deveriam ser os artistas a “produzirem alimentos para manter acesa a consciência crítica dessa coletividade”, pois se não o fizerem “essa coletividade estará apodrecendo dentro de suas ‘raízes’”, de certa forma, está também aqui a crítica da canção “Complexo de Épico”, além da insistência em se manter radical em seu trabalho, disco após disco, sem assumir as prerrogativas da moda. Tom Zé (Ibidem, p.25) conta que Gilberto Gil lhe disse certa vez: “Veja, Tom, as coisas que você faz a gente não pode enquadrar em nenhuma época”. Nas palavras de, José Miguel Wisnik (In: Scaramuzzo, 2020, p.161):

> Enquanto os outros Tropicalistas estavam empenhados em criar uma nova linguagem musical capaz de se adaptar às exigências do mercado, Tom Zé não estava nem um pouco preocupado em satisfazer essas demandas, recusando-se a abrir um espaço para si mesmo na concorrida indústria discográfica. Caetano e Gil tinham pensado numa verdadeira estratégia de posicionamento. Tom Zé, ao contrário, acabou no círculo dos artistas malditos e marginalizados, cuja estética musical muitas vezes estava em discrepância com aquilo que o público queria.

Mas é preciso muita coragem para espalhar um “cu” pela cidade. Na verdade, é preciso coragem, determinação e “berço”[30]. Importante lembrar que seu propósito de limpar o campo, como vimos, vem desde 1955. Além disso, como nos lembra Lima (2005, p.56), Tom Zé “participou da criação do Grupo de Compositores da Bahia, cuja máxima anárquico-baiana era simplesmente essa:

[30] “Como é que se concilia o que se vive no berço, o que se vive de coletivo na cidade, e os ideais composicionais aqui aportados desde sempre, especialmente a partir de 1954” (Lima, 2005, p.28)? A referência ao ano de 1954 é da criação da Escola de Música da UFBA.

‘Principalmente estamos contra todo e qualquer princípio declarado’”. Essa radicalidade, se reafirma quando o músico baiano (1972. In: Pimenta, 2011, p.30) acredita que:

> A melhor arma que um artista pode ter, para si e para dar pros outros, é a que eu espero encontrar nos artistas, isto é, toda visão coerente do mundo, toda essa visão coerente atrás de sua obra, das coisas que eles fazem. [...] Nessa sutileza, considerando que ninguém faz nada que não seja um resumo de seu esqueleto psicológico, existe uma grande promessa.

Diante disso, percebemos que estabelecer o “acordo tácito” (Tom Zé, 2011, p.25) ficou cada vez mais difícil para Tom Zé – ainda mais quando “todos os olhos se voltam pra mim, / de lá do fundo da escuridão, / esperando e querendo / que eu seja um herói”. Será isso o que faz com que “todo compositor brasileiro (seja) um complexado”?


ESTUDANDO O SAMBA (1976)
SAMBA
TOM ZÉ
GILBERTO GIL &
GERMANO MATHIAS
THE WHO
ROCK
CANTAR
TORQUATO NETO
JORGE BEN
CAETANO VELOSO
MUSICA POPULAR BRASILEIRA
GAL COSTA
AFRICA BRASIL
O CANTO NA FOGUEIRA

Foi um vácuo de três anos entre um disco e outro, em que Tom Zé fazia pequenos shows em centros universitários sem muita visibilidade; participou como ator da versão brasileira de *Rocky Horror Picture Show*, mas sem abandonar a ambição de ser um artesão da música. Mal sabia ele que esse seria o disco que lhe salvaria do "esquecimento", quando descoberto por David Byrne no final da década de 1980.

> "teve algumas coisas que foi me mantendo vivo. Eu tinha também outra coisa que me protegia muito, eu frequentava vegetativamente os teatros da prefeitura [...] do sesi, do sesc [...] do Estado. Eu frequentava os teatros e duas centenas de jovens, todos se substituíam indo me ver. Tanto que um dia Roberto Santana [primo de Tom Zé] fez a seguinte exclamação – o diretor da Poligram –, disse assim: "que diabo é isso, a gente não vê falar de uma pessoa, entra no teatro em um dia de domingo de manhã e vê o público se acabando de ri com uma criatura que está morta?" Então tinham essas coisas, esses pequenos [...] seios maternos que me mantiveram vivo" (Tom Zé, 1993. In: Roda Viva, 1993.)

O álbum é uma entrega à tentativa do mais profundo estudo da tradição musical brasileira – tradição no sentido de popular, transmitido e ressignificado de geração para geração, e não no que trata sobre costume e moral –, reduzindo-a a sua menor parte, decompondo-a a seu estado mínimo, para depois recompor em múltiplas variações – assim como os concretistas na poesia; os arquitetos modernos –: "Estava construindo um novo conceito de samba pós-moderno, que aos dois compassos clássicos justapunha fragmentos vanguardistas jamais experimentados. Era um perfeccionista, sempre foi" (Scaramuzzo, 2020, p.170.).

O lado A reúne as músicas mais provocativas, montadas pela lógica de uma experimentação radical, tendo canções como “Tô” e “Vai (Menina, amanhã de manhã)”, que são hoje bastante conhecidas e de sucesso, tocadas nas rádios desde o relançamento de Tom Zé ao cenário musical na década de 1990 – e que continua ainda hoje. O lado B, por sua vez, é uma brincadeira mais sutil, Tom Zé segura um pouco a ousadia e faz o que parece ser mais uma homenagem ao samba de roda, e se apega a temas como o amor e seus possíveis conflitos. A exceção é a última faixa, *Índice*, “com uma letra incompreensível, para dizer o mínimo: uma amostra de fragmentos silábicos das outras músicas do disco. Pura poesia concreta.” (Ibidem, p.172).

A questão política e do cotidiano urbano aparecem, ainda que de forma mais diluída e discreta. À época, esse disco agradou a um grupo bem restrito, e como Tom Zé já não estava mais “em alta”, nos jornais foi o mesmo silêncio do disco anterior, com exceção do texto de Sérgio Cabral, que saiu no jornal *O Globo* de 25 de fevereiro de 1976 (In: Ibidem, p.173):

> Tom Zé não é exatamente um sambista, mas decidiu fazer um disco de samba. [...] O que precisamos saber em relação a Tom Zé é o seguinte: suas experiências foram bem-sucedidas? Tenho minhas dúvidas. O acompanhamento do violão, quase sempre, é exatamente simplificado, um paradoxo para quem se ocupa, entre outras coisas, de dar aula de violão. Nas letras, há também um certo exagero nas brincadeiras com as palavras. Além do mais, a não ser em *Ui! (você inventa)*, não são letras sensacionais. Um disco de pesquisa só tem sucesso quando é, no mínimo, uma obra-prima. E, infelizmente, esse não é o caso de *Estudando o samba*.

Mal previa Cabral, que hoje, *Estudando o Samba* seria um dos álbuns de Tom Zé mais acessados e ouvidos nas plataformas de música. Tanto que depois da descoberta de David Byrne – em 1989 –, foram publicados dois livros com o foco nesse álbum: O primeiro, *Estudando o Samba*, de Bernardo Oliveira, é parte da coleção "O Livro do Disco", da editora Cobogó. Lançado em 2014, o livro traz um panorama da obra de Tom Zé e um estudo mais detalhado do disco, além de uma entrevista com Tom Zé e depoimentos de algumas pessoas que contribuíram para o disco, como Heraldo do Monte (produtor e violão). Segundo os organizadores da coleção, Frederico Coelho e Mauro Gaspar (In: Oliveira, 2014, p.7), a curadoria dos discos "privilegiam o abalo sísmico e o estrondo, mesmo que silencioso, que cada obra causou e segue causando no cenário da música, em seu tempo ou de forma retrospectiva".

O segundo livro, *Estudando o Samba (1976): Tom Zé*, é a versão em livro do programa de televisão do Canal Brasil: "Som do Vinil", entrevistas a Charles Gavin. Lançado pela editora Ímã, em 2016, traz entrevistas com Tom Zé, Júlio Medaglia e Elton Medeiros, que participaram ativamente da construção deste álbum.

David Byrne (In: Scaramuzzo, 2020, p.173), quando da audição do disco, disse: "esperava ouvir samba e em vez disso encontrei a vanguarda de Nova York, de Paris e de Berlim. Alguém em São Paulo estava fazendo uma música de pesquisa malditamente boa". É interessante perceber quantos territórios a música pode mobilizar quando se mergulha no estudo profundo de uma tradição. Segundo Tom Zé (1990. In: Pimenta, 2011, p. 59):

> O Lévi-Strauss diz que quando você faz uma obra de arte, você apenas faz uma face das milhões de faces que uma coisa pode ter, e as outras pessoas, incentivadas pelo seu trabalho, começam todas a produzir arte. Vão pensar outra coisa. Aquilo oferece uma oportunidade de você ser artista.

Com essas reflexões, fica exemplificado os inúmeros atravessamentos, referências e influências trans-subjetivas na composição, não só musical, mas no conjunto que envolve a produção de um álbum: a tal das "antenas de Paulo Costa Lima"[31]. Além das canções, há na construção de um álbum todo um trabalho musical, poético, gráfico que dialogam e se conectam entre si para que as coisas ali propostas se comuniquem entre nós. O trabalho gráfico da capa foi o que fez com que Byrne se interessasse pelo disco. Segundo Byrne (In: Scaramuzzo, 2020, p.173): "até aquele momento todos os discos que eu tinha visto no Brasil retratavam mulheres de biquíni. Quando descobri *Estudando o samba*, achei a imagem extraordinária". A capa tinha tudo o que quiséssemos pensar, menos cara de capa de disco de samba.

A ideia do disco, de forma geral, surge de uma conversa com Rogério Duprat sobre um cansaço em relação ao samba. Segundo Tom Zé (In: Gavin, 2016, p.64): "Naquele tempo o samba estava difamado, todo mundo: 'Puta! Eu não aguento mais samba, esses caras, cococó, quequequé. Meu diploma de papel...' Ninguém aguentava mais". Já Duprat (In: Ibidem), dizia que "uma inteligência

[31] Tratamos desse assunto no início do Lado A. Ver o texto: **Baião de Dois: Composição e Etnomusicologia no forró da pós-modernidade (em 6 passos).** In: LIMA, 2005, p.292.

extraterrestre passaria cem anos para fazer essa coisa maravilhosa que nós todos estamos esculhambando, mas basicamente é uma coisa maravilhosa".

Cansados de samba ou não, o que constatamos, hoje, é que o estilo se mantém vivo e agradando um público considerável no mundo. Mas, no final dos anos de 1970, na visão de Tom Zé, era como se o samba estivesse preso, por isso ninguém aguentava mais. A capa é a representação desse "aprisionamento". Criação de Walmir Teixeira, a capa traz em letras grandes o título do disco, em fonte menor o nome do músico, e abaixo, de forma minimalista e forte, um emaranhado de corda e arame farpado que atravessa e também faz o verso do encarte, em um sentido que podemos pensar como "uma metáfora do entrelaçamento entre o moderno e o arcaico, duas forças que se digladiam, se esfacelam, se anulam no Brasil dos anos 1970" (Oliveira, 2014, p.88). Na entrevista a Charles Gavin (2016, p.75), Tom Zé conta:

> [...] na história de Rogério [Duprat] ter me falado que o samba estava... e eu falei: "O samba está mais aprisionado pelos seus próprios cultores que não querem que nada de estranho entre no samba, uma forma não pode parar no tempo e no espaço. Uma forma viva é vítima do seu tempo e de tudo, não é?". Então eu queria dizer que eu estava mexendo com uma coisa que estava presa em cordas e arame farpado. Como era o tempo da ditadura e arame farpado levava ao episódio da tragédia judaica com a história da Alemanha, ainda ficava mais forte a coisa do Brasil estar em uma ditadura, que era uma espécie de coisa hitleriana brasileira e, a corda e o arame farpado samba? Que diabo de samba será esse?

Tom Zé não entendia porque não conseguia fazer com que as pessoas se interessassem em ouvir aquele samba. Ele achava incrível as construções que tinha conseguido montar, "dos pés ficarem

quentes", "de arrepiar", mas que ninguém ouve. O desânimo aumentava, começou considerar que o caminho seria voltar para Irará e trabalhar no posto de gasolina de um sobrinho, mas insistiu mais um pouco e dois anos depois lançou *Correio da Estação do Brás*. Nesse meio tempo, Washington Olivetto – "prodígio da publicidade brasileira" (Scaramuzzo, 2020, p.180), que à época trabalhava na renomada agência publicitária DPZ –, convidou Tom Zé a colaborar com a criação de *jingles* para campanhas da agência, foi o que o segurou, tanto financeiramente, quanto emocionalmente. Olivetto intentava

> [...] criar uma nova linguagem publicitária que pudesse ser absorvida no cotidiano. [...] era oferecer uma publicidade que não apenas desempenhasse a tarefa para a qual tinha sido criada, vender produtos e construir marcas, mas que respondesse a uma exigência mais arrojada: passar a integrar a cultura de massa do país. (*Ibidem*, p.181)

Os trabalhos de Tom Zé foram muito bem aceitos na publicidade, afinal "Tom Zé era assertivo e criativo, graças à sua inesgotável curiosidade, ingrediente que considerava fundamental para promover o mundo corporativo." (Ibidem.). De certa forma, foi o que deu ânimo para Tom Zé continuar produzindo música. No final de 1977 ele interrompe a parceria com a DPZ para se dedicar a produção do novo disco.

QR-CODE 12
Sugiro que você direcione a câmera do celular ou tablet o QR-code acima para assistir ao comercial da Olivetti Valentine com *jingle* de Tom Zé.

CORREIO DA ESTAÇÃO DO BRÁS

(1978)

Esse disco é a reunião das músicas da trilha sonora de um trabalho que Tom Zé fez para o programa produzido por Fernando Faro na TV Cultura sobre os imigrantes nordestinos em São Paulo, que foi ao ar em dezembro de 1978. Além desse “trabalho monográfico sobre o tema da emigração, com uma forte tensão lírica” (Scaramuzzo, 2020, p.183.), Tom Zé também fez papel de repórter quando acompanhou Faro para entrevistar os nordestinos na Estação do Brás, em São Paulo, “pois sabia falar o dialeto deles” (Duclos, 1978, in: Pimenta, 2011, p. 37), como nos conta seu biógrafo (2020, p.183.) no trecho abaixo:

> Tom Zé compôs a trilha sonora e ajudou Faro a quebrar a desconfiança que a população espontaneamente criava diante dos que considerava intrusos. [...] Muitos se mostravam reticentes diante dos habitantes da metrópole, e por isso Tom Zé assumiu o papel de âncora do programa. Dirigiu àqueles homens de rostos marcados pelo vento quente do sertão e pela dureza da vida na cidade palavras em português com toques de provençal, levou-os a contar a frustração de viver longe da própria terra, a desilusão de ter de sobreviver numa metrópole que tentava engoli-los a cada dia. Alguns falaram dos próprios sonhos e esperanças, outros mencionaram o medo. Tom Zé compartilhava cada uma dessas emoções.

Esse disco – o último lançado dentro do nosso recorte temporal –, mas uma vez, é o retorno à discussão que iniciamos na apresentação do primeiro álbum. A noção de que, por mais revolucionária, progressista em termos industriais e financeiros, São Paulo carrega consigo uma dinâmica de pequenos guetos. Nesse álbum, Tom Zé escancara isso e localiza onde se reunia o gueto dos nordestinos na capital paulista no final da década de 1970.

Além disso vai se mostrando como os retornos, as repetições, são características da obra de Tom Zé. O autor vai desenhando em sua trajetória uma espiral que a cada looping vai ressignificando seu olhar e sua forma de apresentar a vida e, assim, nos dizer de lugares, experiências, estranhamentos e cotidiano:

> Assim, amando a cultura moçárabe daqueles avós, mas analfabetizados pela penúria, nosso artifício vital foi *falar* cultura, *conversar* cultura, *dançar* cultura. Passamos a plantar leituras de concepções metafísicas em acontecimentos do cotidiano; a fazer pentimento, sobreponto à paisagem da caatinga chaves visuais do conhecimento esotérico; a montar eixos de filosofia na sintaxe de uma língua têxtil, de um falar que compõe cosmogonias (ver isso também nos Gerais de Guimarães Rosa). (Tom Zé, 2011, p. 99)

Por mais que o álbum tenha sido criado por essa relação com um programa de TV, o que rendeu alguma movimentação midiática – ainda que discreta – sobre o disco, não foi o disco em si, propriamente, mas a experiência de quem ia assistir aos Shows. Os experimentos que Tom Zé levou aos palcos quando da apresentação do mesmo chocavam o público. Quando de seu lançamento, em maio de 1978, saiu uma matéria *na Folha de S. Paulo*, assinada por Nei Duclos (1978. In: Pimenta, 2011, p. 34), que começava assim:

> Há uma surpresa para o público nos shows que Tom Zé vai apresentar de hoje até domingo na Fundação Getúlio Vargas. Nos dez minutos finais, depois das músicas do seu novo LP – *Correio da estação do Brás* – Tom Zé e seu grupo vão começar a fazer loucuras, como ligar enceradeiras, passar serrote em cano, ou destruir agogôs num esmeril.

> O palco vai soltar faísca nesse momento – tão perigosas – que vão obrigar os músicos a usarem óculos de proteção. O público que se cuide: nessa hora – tão suscetível a choques elétricos e a conclusões apressadas – a música mudará de rumo.

Esse conjunto de “loucos instrumentos” que Tom Zé levava aos palcos, foi chamado pelo compositor de *“instromzémentos”.* Cada instrumento também foi nomeado de acordo com sua, digamos, “função operária” somada ao nome do operário que ajudou a criar a peça – como uma forma de homenageá-los. Os nomes são: “mecânico Ferreira”, “sapateiro Laerte”, “carpinteiro Maurão” e “fontes de Leite”.

Tom Zé, como nato observador de seu entorno, já tinha pensado sobre como o dia-a-dia é agressivo com o trabalhador: “Não passamos de robôs programados para trabalhar. O que nos salva são os pequenos defeitos de fabricação: cantar, sonhar, pensar.” (Tom Zé. In: Scaramuzzo, 2020, p. 177). Ciente de que a elite/classe média não alcançava, ou não queria – e não quer – se entender também como classe trabalhadora, na ocasião desses shows, Tom Zé (Ibidem, p.186) deu seu recado:

> Esse projeto pode ser considerado experimental, porque integra materiais incomuns e novas sonoridades, mas não é uma proposta para a elite. Desejamos fazer uma música operária, como nós que somos marceneiros, transportadores, desenhistas e inventores de instrumentos. A maioria desses instrumentos foram libertados das próprias funções precisamente pelas oficinas operárias.

Quando o compositor afirma que não é para elite, o que ele quer dizer exatamente dessa falta de identificação que o capitalismo impõe sobre as camadas viventes em sociedade, distinguindo as

pessoas, como vimos, em questões identitárias e de classe. É necessário com esse álbum entender como se dá a relação do migrante nordestino com o desenvolvimento do sudeste brasileiro, principalmente de São Paulo – que se industrializou de forma acelerada –, se tornando logo a capital financeira do país, e assim o é até hoje. Perceber ainda como esses migrantes-operários foram marginalizados e, a cada processo de crescimento da metrópole, empurrados para as periferias.

A capa não poderia deixar de traduzir tamanha dureza. Em um fundo preto aparece o nome do artista centralizado na parte de cima do disco, em um *dégradé* do vermelho para o amarelo. O nome do disco em letras menores escrito em branco – quase o inverso do disco anterior – e uma fotografia de Tom Zé centralizado neste fundo, sob uma meia luz vinda do lado esquerdo do observador, iluminando, assim, apenas metade de seu rosto, marcado por uma seriedade e olhar fixo, que retrata os homens de rostos marcados pelo vento quente do sertão e pela dureza da vida na cidade grande.

Além de transbordar a questão da imigração, pode-se dizer que esse álbum também é um momento de retrospectiva de sua carreira e reafirmação em continuar a fazer canções que trazem uma radicalidade na leitura do cotidiano urbano. Em “Lá vem Cuíca”, o compositor retorna ao disco *Estudando o Samba*, zombando da tradição sambística[32]. A canção “Amor de Estrada” foi composta

[32] “Com ‘Lá vem cuíca’, um samba à la José Bezerra da Silva composto com Vicente Barreto, zombou da tradição sambística – a seu ver, agora demasiado na moda – que anos antes menosprezara seu Estudando o samba”. (Scaramuzzo, 2020, p.185.)

quando estava trabalhando em parceria com o publicitário Washington Olivetto, e era um comercial para a chevrolet, que foi cancelado de última hora por falta de verbas.

A canção que abre o disco, “Menina Jesus”, foi composta a partir de uma cena que Tom Zé presenciou durante a gravação do programa: “um ônibus prestes a sair, uma moça gritou para sua mãe: ‘Bença, mãe’, uma benção para quem passaria o Natal na metrópole cinzenta” (Scaramuzzo, 2020,p.185). A canção traz muito forte a questão da mudança de cidade em busca de uma melhor condição de vida é o ponto chave da canção. E, na falta dessa condição melhor, a dureza de considerar a necessidade de retornar para sua origem sem ter tido o sucesso almejado. Situação esta, que Tom Zé estava experienciando na própria história, pois, como vimos anteriormente, com o distanciamento das mídias, o artista considerou retornar para sua cidade natal. Essa canção o emociona de tal forma, que “durante toda sua carreira sempre teve dificuldades para interpretá-la” (Ibidem, p.184):

só volto lá a passeio
no gozo do meu recreio
só volto lá quando puder
comprar uns óculos escuros
eu fico aqui carregando
o peso da minha cruz
no meio dos automóveis, mas
vai, viaja, foge daqui.

Deste álbum, até a “descoberta” de David Byrne, foram 10 anos. Tempo esse em que Tom Zé insistiu em ficar em São Paulo, parece que levou a sério ter que voltar lá só se for a passeio e com dinheiro para comprar tudo o que a cidade das indústrias impunha. Nesse tempo, Tom Zé ficou cada vez mais à margem do cenário musical. Lançou apenas um disco, *Nave Maria*, em 1982, e se dedicou aos experimentos e estudos sonoros, e à invenção de novos instrumentos, chegando a vender o carro e a casa que tinha em São Sebastião (São Paulo), para poder executar esses trabalhos. Se aproximou do que foi chamado pela crítica especializada de “Vanguarda Paulista”, que era a linha de músicos de vanguarda do underground da metrópole brasileira, formada por nomes como Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé, Luiz Tatit (Grupo Rumo).

Não por acaso, Tom Zé – no fascículo de número 70 da coleção *Nova História da Música Popular Brasileira* (1979), lançadas pela editora Abril, com o selo Abril Cultural –, “divide a cena” com Hermeto Paschoal, Djalma Correa e Walter Franco. Diferente dos outros tropicalistas, que tiveram fascículos individuais – Caetano e Gil tiveram mais de um, inclusive. Os fascículos consistiam em um caderno com textos que apresentava os músicos daquele número; e um LP de 10” com canções dos músicos e compositores, interpretadas tanto pelos compositores, como por outros intérpretes. Cada LP continha 8 canções, quatro de cada lado. Os textos deste fascículo não são assinados, mas tem em sua ficha editorial Isabel Raposo e Natale Vieira Danelli, como pesquisadores/redatores; e Maurício Kubrusly e Tárik de Souza como colaboradores. As canções de Tom Zé que foram contempladas nesse número foram: “Cademar” e “Toc”, apresentadas na contracapa do fascículo da seguinte forma (1979):

> Cademar: A obra de Tom Zé apresenta composições do quilate de Cademar, curtíssimo fragmento rítmico, uma “pergunta sem resposta”, segundo ele mesmo. Os versos são do poeta e escritor Augusto de Campos. Mas Tom Zé – um artista constantemente preocupado com a linguagem e os sons inusitados – também se destaca como um dos mais inspirados letristas da música popular.
>
> Toc: Em seu LP de 1975, Estudando o samba, Tom Zé incluiu uma experiência notável em termos de construção melódica, Toc. Aqui, o músico prevalece sobre o poeta, e o resultado é uma abstração rítmica de acentuada influência nordestina, com pinceladas de jongo e balanceado.

O curto texto que apresenta esse número do fascículo, começa da seguinte maneira (1979, p.1):

> Todo som é musical – ensinava nos idos tropicalistas de 68 o Maestro Rogério Duprat. E, de fato, após o tropicalismo – e enriquecida por gente que tangenciou esse movimento, como Tom Zé e Djalma Correa –, a MPB de vanguarda optou definitivamente pela experimentação.

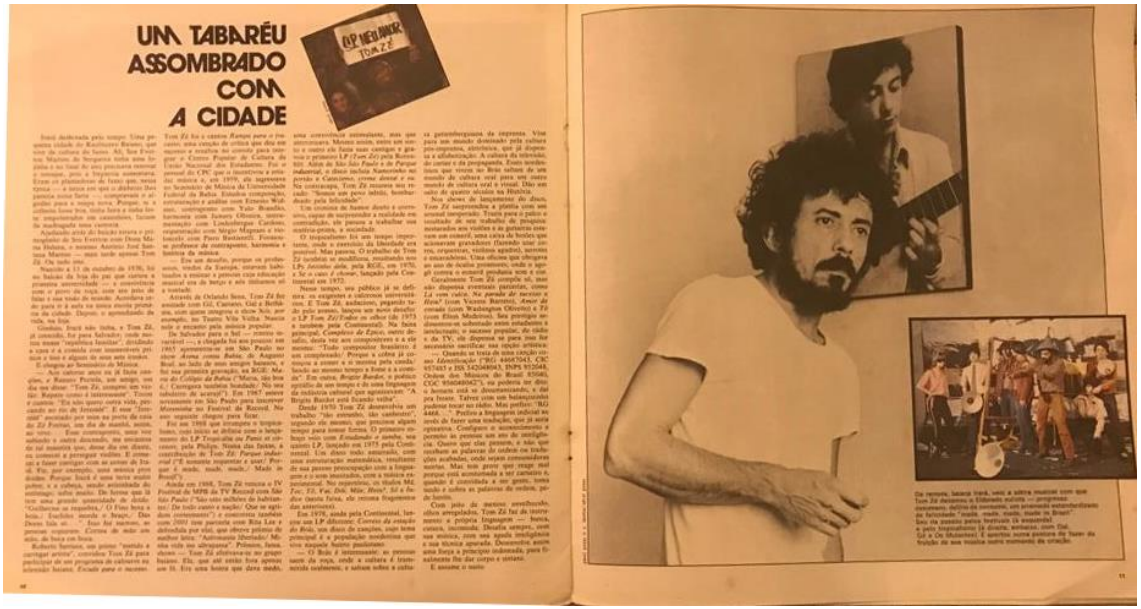
Fala ainda da mistura musical que os músicos estavam fazendo na época e a nomeia como “música progressiva brasileira”, completa dizendo que essas músicas são “aplaudidas em quase todo o mundo, e ignorada ou violentamente criticada em seu país”. Percebemos nessa edição do fascículo como a insistência em se manter na proposta da “vanguarda germânica”, que também era a proposta da Tropicália – com uma leitura afiada da vida cotidiana, a experimentação e hibridismo musical –,foi o que o manteve à margem do grupo baiano com quem iniciara sua carreira.

O texto dedicado a Tom Zé tem o título (1979, p. 10) “Um tabaréu Assombrado com a Cidade” e faz um trajeto da vida e obra do compositor até aquele momento. Começa com a frase “Irará desbotada pelo tempo.”, e segue falando da economia e cultura da cidade “porque, se a colheita fosse boa, tinha feira e tinha festa: empoleirados em caminhões, faziam da madrugada cantoria”. Traz também uma fala de Tom Zé, na qual ele conta que aos quatorze anos já fazia canções e que começou a “fazer cantigas com as coisas de Irará”. Diz sobre a gravação do LP *Tropicália ou Panis et circense*, com os outros tropicalistas, e de sua participação nos festivais, o que faz com que “Tom Zé efetivava-se no grupo baiano. Ele, que até então fora apenas um fã. Era uma honra que dava medo, uma convivência estimulante, mas que aterrorizava”, e completa: “mesmo assim, entre um susto e outro ele fazia suas cantigas”.

Por fim, passa disco a disco lançado e chega no último, de 1978, *Correio da Estação Brás*, que o texto define como temática principal “a população nordestina que vive naquele bairro paulistano”. Ressalta seu distanciamento dos veículos de comunicação de massa e enfatiza quem consumia a obra de Tom Zé naquele período:

> Seu prestígio sedimentou-se sobretudo entre estudantes e intelectuais; o sucesso popular, do rádio e da TV, ele dispensa se para isso for necessário sacrificar sua opção artística: – [...] [fala de Tom Zé] Configuro um acontecimento e permito às pessoas um ato de inteligência. (*Ibidem.*)

Ainda no texto, Tom Zé é definido como: “Um cronista de humor direto e corrosivo, capaz de surpreender a realidade em contradição, ele passou a trabalhar sua matéria-prima, a sociedade.”.



UM TABARÉU ASSOMBRADO COM A CIDADE

É interessante perceber que o texto faz uma relação sempre direta do compositor com as cidades, quando não São Paulo, Irará, evidenciando que Tom Zé resgata em seu trabalho as cidades em suas dimensões culturais, de práticas sociais, domésticas e urbanas, e como a partir disso nos traz uma reflexão dos modos de vida urbana. José Miguel Wisnik (2019, p.14) pontua que “Está implícito ou explícito em certas linhas da canção um modo de sinalizar a cultura do país, que, além de ser uma forma de expressão vem a ser também [...] um modo de pensar.”. Uma “antena”[33]!

[33] Ver o texto: **Baião de Dois: Composição e Etnomusicologia no forró da pós-modernidade (em 6 passos).** In: LIMA, 2005, p.292.

Antena esta, que, como vimos durante o desenvolver dessa escrita, não estava interessada em agradar aos ouvidos da sociedade, mas sim em radicalizar, e que considera a arte “o grau mais alto da capacidade humana” (Tom Zé. In: Ensaio, 1990). Na entrevista cedida à Luiz Tatit (2003. In: Tom Zé, 2011, p.246.), publicada em sua auto biografia, o entrevistador traz uma reflexão interessante sobre a obra de Tom Zé:

> Se são jogos de armar, são peças para se montar; portanto, incompletos. E essa ideia de incompletude é uma ideia de imperfeição, não é? Uma imperfeição o tempo inteiro. A ideia do perfeito é a coisa acabada; o imperfeito é a coisa pela metade, que está chegando lá. E na nossa tradição temos a ideia de que o imperfeito faz parte do nosso cotidiano, não é? O imperfeito é nosso cotidiano. Já as obras de arte, quando se consegue chegar a um produto interessante, a gente considera aquilo perfeito. A estética é perfeita. Mas você parece que está extraindo sua estética de algo que é *imperfeito*, algo que é tipicamente do cotidiano, não é? E a grande questão é a seguinte: a leitura que eu faço, Tom Zé, o que acho interessante de a gente pensar é que a Tropicália, o Tropicalismo como um todo é algo quase contingente na sua trajetória. Uma contingência de propósitos, naquele momento. Seu projeto sempre foi outro: um projeto ligado a essas coisas, essas insuficiências, esses defeitos. O gesto inicial já era nessa direção, não? E não era esse o projeto do Tropicalismo; pelo contrário, era a canção dos anos 70, a canção popular, a canção *pop* dos anos *70*. Seu projeto nunca foi esse.

Segundo Tom Zé (2004, in: Palumbo, 2019, p.490), “O mundo tem vários ouvidos diferentes”, e realmente, talvez, para a maioria dos ouvidos, ele não seja o “último tropicalista”, e nem um “tropicalista lenta luta”. Mas para isso precisamos entender algumas separações que acabam se dando de forma espontânea sobre o assunto e que podem nos confundir sobre isso: Tom Zé congruíra,

em todos os princípios tropicalistas, com Caetano e Gilberto Gil, a diferença está no foco. Acima de qualquer coisa, o compositor necessita pensar, também, a desconstrução da forma: a *des-canção*. Como vimos anteriormente, essa desconstrução não é algo que agrada à massa, ao comercial – haja vista o declínio da fama de Tom Zé na década de 1970, assim como o recorde em devolução do álbum *Araça Azul*[34], de Caetano Veloso. Nesse sentido é possível pensarmos que José Celso Martinez, Troquato Netto, Wally Salomão, Hélio Oiticica tiveram a mesma atitude de desconstruir a forma com uma intervenção radical, em que o popular está como inventividade e identificação/reconhecimento, então, se distancia do *pop*.

No caso de Tom Zé, vindo da oralidade de uma cultura moçárabe na qual nasceu em Irará; da vivência de uma Salvador que pulsava a potencialidade da arte popular – do artesanato, da tradição cultural, passada de geração para geração –, com Lina Bardi e o reitor Edgard Santos. Nessa entrevista, cedida à Patrícia Palumbo, o artista analisa a interpretação de Tatit como fantástica e concorda que não é um tropicalista, traz que durante algum tempo teve que ficar dentro do tropicalismo porque não tinha outro teto para se cobrir, se proteger dos temporais, e que quando acabou estava em uma fase fraca. No entanto:

[34] Caetano Veloso (2017, p.475) conta em se livro *Verdade Tropical* que: “A reação do público foi veemente: o disco bateu recordes de devolução. [...] Ao chegar em casa, a maioria nem sequer aguentava ouvir a primeira faixa até o fim: voltava correndo ao vendedor para tentar devolver o disco. [...] Sempre vi na firmeza da aprovação ao *Araçá Azul* por parte de Augusto [de Campos] a decisão de marcar uma posição diametralmente oposta àquelas que – por mais que venham envoltas em elucubrações complicadas – desembocam sempre no convencionalismo comercial”.

> Nunca abandonei o tipo de mosaico ético que rege o espírito do Recôncavo e do Nordeste. Acho que o tropicalismo adotou novos desejos, novos objetivos e teve que mudar esta ética. Isso foi importante, útil e necessário, produziu riquezas estéticas e foi para o Brasil como uma montanha de Serra Pelada. Ouro puro. Mas eu estive fora dessa postura. Basta ler uma página de Guimarães Rosa para saber a segunda linguagem que tive na minha infância e perceber uma ética e uma estética embutidas ali. (Tom Zé, 1998. In: Pimenta, 2011, p.112)

Com a análise dos discos, fica evidenciado que Tom Zé coloca em existência cidades, cria imaginários urbanos outros, que afirmam e rearranjam modos de vida, de cotidianos. Nesse looping constante de fazer e desfazer “nebulosas”, o artista nos auxilia outros modos de pensar, narrar e fazer cidade. Ele traduz as línguas das cidades, nos territorializa em sua Irará fabulada, nos coloca a pensar sobre o que nos assola como seres sociais. Como nos traz Duclos (1978, in: Pimenta, 2011, p.37): “No mínimo, porém, ele está dando uma luz para as pessoas que poderão transformar em música os sons do cotidiano”.

LADO B

UMA IRARÁ NA ESTAÇÃO DO BRÁS

Imagem de fundo: fotomontagem (2024) elaborada pela autora, a partir das obras:

– **Feira Livre de Irará – s/ data.** Fonte: Prefeitura de Irará. Ver em: <https://irara.ba.gov.br/historico/>. Acesso em: 03 jun. 2024.

– **Travessia da Avenida Rangel Pestana em meados da década de 1960.** Fonte: São Paulo Antiga, 2015. Ver em: https://saopauloantiga.com.br/as-porteiras-do-bras/. Acesso em: 03 jun. 2024.

– **Avenida Rangel Pestana com as porteiras abertas – s/ data.** Fonte: São Paulo Antiga, 2015. Ver em: https://saopauloantiga.com.br/as-porteiras-do-bras/. Acesso em: 03 jun. 2024.

QR-CODE 13

Sugiro que você direcione a câmera do celular ou tablet para o QR-code acima para ouvir a canção **“Correio da Estação do Brás**” (1978), de Tom Zé

Correio da Estação do Brás
Tom Zé (1978)

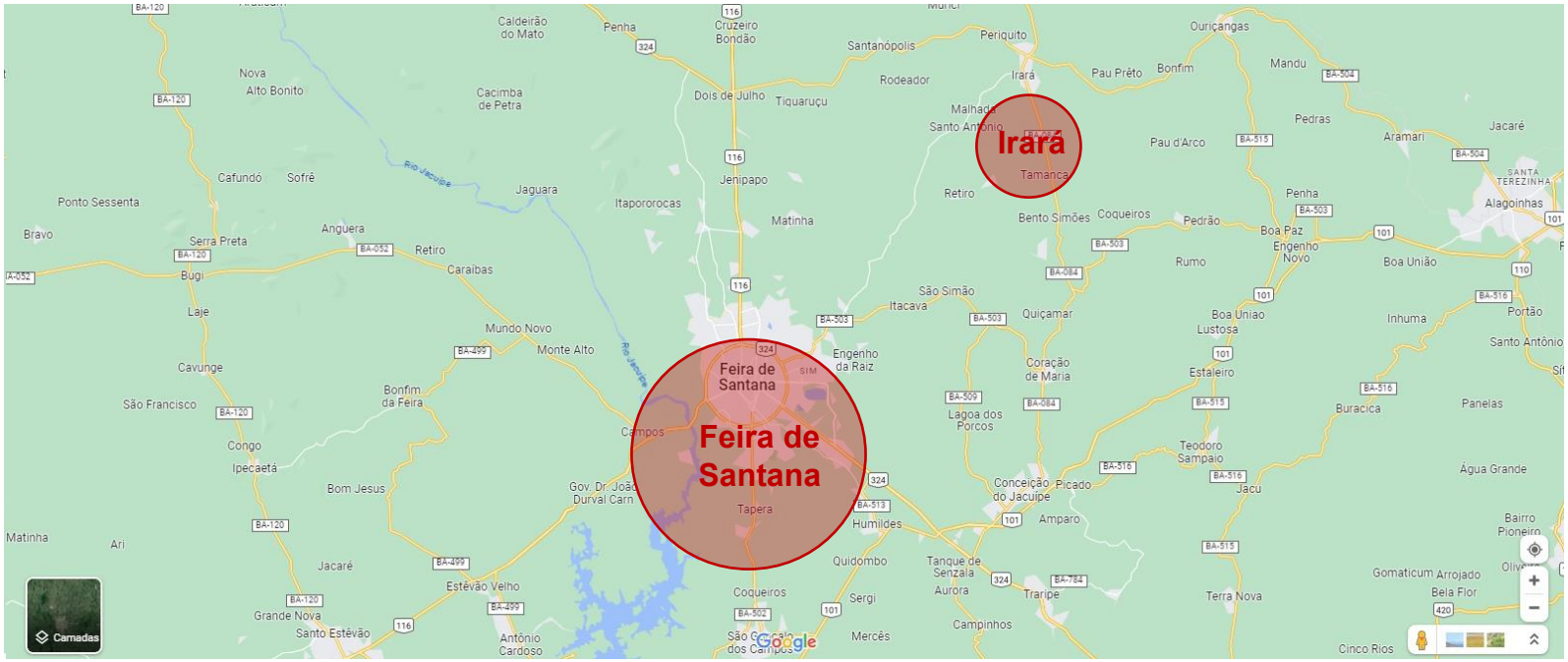
Eu viajo quinta-feira
Feira de Santana (refrão 2x)
quem quiser mandar recado
remeter pacote
uma carta cativante
a rua anumerada
o nome maiusculoso
pra evitar engano
ou então que o destino
se destrave longe.
Meticuloso, meu prazer
não tem medida,
chegue aqui na quinta-feira
antes da partida.
(refrão)
Me dê seu nome pra no
caso de o destinatário
ter morrido ou se mudado
eu não ficar avexado
e possa trazer de volta
o que lá ficar sem dono.
nem chegando nem voltando
ficando sem ter pousada
como uma alma penada.
(refrão)
De forma que não achando
o seu prezado parente
eu volto em cima do rastro
na semana reticente
devolvo seu envelope
intacto, certo e fechado.
odeio disse-me-disse
condeno a bisbilhotice.
(refrão)
Se se der o sucedido
me aguarde aqui no piso
pois voltando com resposta,
notícia, carta ou pacote
— ou até lhe devolvendo
o desencontro choroso
da missão desincumprida
estarei aqui na certa
sete domingos seguidos
a partir do mês em frente
palavra de homem racha,
mas não volta diferente.
(refrão)

Um pandeiro sozinho faz a base da canção até o fim. Após algumas repetições da frase do pandeiro, entra a voz com o refrão da canção: “Eu viajo quinta-feira, Feira de Santana”. Com seu pandeiro, na praça principal da cidade, começa a fazer seu pregão para chamar a atenção da população à sua presença, e indicar quais os dias e horários em que ele estará na cidade. Depois de repetir duas vezes a frase-refrão, começa a descrição para “quem quiser mandar recado, remeter pacote, uma carta cativante” de como as encomendas devem ser identificadas e quais providências devem ser tomadas. Um bumbo entra como passos de um possível cliente, ou como pessoas que se aproximam e começam a dar atenção ao homem, logo na sequência entra algo como um chocalho e então o baixo elétrico. Na medida em que ele – um carteiro, ou caixeiro viajante, que circula entre os vilarejos e cidades pequenas fazendo o trânsito de encomendas, recados, cartas – na medida em que ele vai dizendo cada orientação, um instrumento novo é incorporado à canção e a música vai crescendo, a praça vai enchendo. Os instrumentos dão o tom da movimentação das pessoas que se aproximam para ouvir as orientações do tal caixeiro e geram aquele burburinho de novidade, de vozes sobrepostas que especulam: o que está acontecendo, quem é aquele carteiro, será ele de confiança? Na mesma proporção desse burburinho todo, a voz do carteiro também vai crescendo, e tudo vai ficando grande: melodia, letra, espaço, corpo e canção. O refrão se repete em um movimento de

ritornelo, de tempo em tempo: “Eu viajo quinta-feira, Feira de Santa. / Eu viajo quinta-feira, Feira de Santana.”, como um alerta, como quem diz: se organizem! Gravem a data. E já deixa avisado que “estarei aqui na certa, sete domingos seguidos, a partir do mês em frente”, e veja, “palavra de homem racha, mas não volta diferente”; “Eu viajo quinta-feira, Feira de Santa. / Eu viajo quinta-feira, Feira de Santana.”, como um respiro, uma pausa, para toda aquela informação ser entendida, ouvida, afinal, é a retratação – ainda que pelo desvio – do cotidiano urbano das cidades do interior, de Irará: “Odeio disse-me-disse / condeno a bisbilhotice”.

Quando se lê o título da canção: “Correio da Estação do Brás” imagina-se ouvir uma canção que diga da região do Brás, bairro de São Paulo, ou algo próximo disso. No entanto, Tom Zé contraria essa expectativa com uma letra que reflete, não uma São Paulo – ainda que esta apareça nas entrelinhas –, mas sim a distribuição de mercadorias e correspondências que aconteciam, e ainda acontecem, na Bahia em relação à cidade de Feira de Santana.

Uma vez localizada em ponto estratégico no território do Estado da Bahia, Feira de Santana é a cidade-centro-de-distribuição-de-mercadorias que chegam no Estado. Além disso – e talvez, também por isso –, é rota de parada/passagem, pois é o cruzamento de muitas rodovias que ligam cidades do interior do Nordeste a caminho do Sudeste/Sul. Uma *cidade-entroncamento*. Dizer de Feira de Santana, ao criar uma narrativa – tanto textual, quanto melodicamente – em que a cidade é o destino para o despacho de mercadorias, encomendas e cartas que o tal carteiro – situado de passagem em praça pública de uma cidade pequena do interior – levará, é nos territorializar/situar em um imaginário outro de cidade: Irará.



Então, diante dessa narrativa, porque nomear a canção como “Correio da Estação do Brás”? Como vimos anteriormente, o disco como um todo é resultado do encontro que Tom Zé teve com os nordestinos da Estação do Brás durante o documentário feito pela TV Cultura.

Ora, Tom Zé é um deles! A facilidade na comunicação, além da história de vida parecida, acontecia também pela similitude dos sotaques que os aproximam, os unem. Eram 10 anos desde que Tom Zé se mudara para São Paulo, em 1968. Eram 10 anos desde que a canção *São, São Paulo* ganhara o IV Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, e mesmo com todo esse tempo na

megalópole, o compositor não perdeu seu sotaque, ao contrário, faz questão de marcá-lo cada vez mais.

O sotaque – em movimento e impregnado de tempo e território – denuncia e marca abruptamente essa territorialidade: Irará. Scaramuzzo (2020, p.92) conta uma situação vivida entre Tom Zé e Caetano Veloso em uma viagem de Salvador para São Paulo, na qual “Caetano olhou para ele longamente [...] impressionado pela ligação com suas raízes. Mesmo em São Paulo, mesmo na metrópole tão distante do sertão, ele tinha certeza disso, Tom Zé jamais renunciaria à própria história”. Não obstante, é comum nos relatos dos críticos e jornalistas expressões como: “sua dicção vocal é francamente sertão.” (Wisnik, 1985, in Pimenta, 2011, p.46), ou “quando mais baixo canta, mais aparece o pigarro e o sotaque mole de Irará, a sua cidade.” (Vespucci ,1972, In: Ibidem, p.21), ou ainda “Ele fez o papel de repórter para esse trabalho, pois sabia falar o dialeto deles.” (Duclos, 1978, In: Ibidem, p.36). A questão da fala, do jeito de falar, do tom, das gírias é evidente em Tom Zé (2011, p.54), ele mesmo se coloca como alguém que vem de uma cultura da oralidade e não da escrita:

> O analfabetismo é um ideal difícil. Se você, criança ainda, aprende uma qualquer língua ocidental cuja estrutura de adestramento já esteja codificada subliminarmente pelas reações semânticas, a descultura torna-se um ideal quase impossível, uma utopia. [...] Vaidosamente, tenho me vangloriado de que o livro que me fez analfabeto foi *Os Sertões* de Euclides da Cunha, em sua segunda parte, ‘O Homem’. Exagero e gabolice. Na verdade, foram muitos os passos nesse *Gradus ad Parnassum*. Tive uma dupla e grande sorte já de nascença: aprendi na infância uma língua de tradição falada; segunda, nasci numa família genial, que se chocava de frente contra alicerces da nossa cultura – política, religião etc.

O artista conta, tanto em sua autobiografia, quanto em inúmeras entrevistas e documentários, que, ao ler “Os Sertões”, identificou-se imediatamente com aquele jeito de falar e se relacionar dos personagens, que aquilo que lia naquelas linhas era o que vivia enquanto trabalhava ajudando seu pai na venda em Irará, onde todos paravam e contavam seus causos, em que a história daquele povo era passada de boca-a-boca e não em livros, de forma escrita, institucional. Além disso, as “cerimônias ritual de pós-jantar” (Tom Zé, 2011, p.56), que o compositor chamava de “Mil e Uma Noites”, na casa de seus avós – em que tinham tios voltando da Europa depois de saírem da prisão, tios se tornando presidente da UNE – União Nacional dos Estudantes –, outros voltando de reuniões com Luís Carlos Prestes, Jorge Amado e Aristeu Nogueira, viajantes comunistas de passagem, vaqueiro do avô, música na vitrola... – contribuíram para essa mistura cultural que Tom Zé expressa em seu trabalho. Toda a lógica da produção do músico se pauta nessa realidade oral, em que se acentua e predominam o coloquialismo, expressões, gírias, política e cultura. Em sua auto-biografia, o artista (*Ibidem.*) conta dos jantares de seus avós, por parte de mãe:

> [...] A criatura tratava sua circunstância e sua experiência com tanto respeito e atenção especulativa que, do doutor ao vaqueiro, a cada um assistia dar conta em palavras de sua parte na tarefa de prover ordem e sentido à vida humana neste vale de lágrimas.
>
> Mil e uma porque meus padrinhos-avós, Pompílio e Genésia, carinhosos inesquecíveis, tiveram treze filhos. Treze filhos para, fosse pelo colhido nos livros, fosse pelo vivido em viagens e prisões, fosse pela prática diária de uma ética que era quase sinônimo do verbo “viver”, fosse pela subversão política procurando fendas em todos os elos do capitalismo – treze filhos para

> alimentar o cabedal de histórias da rica civilização daquela Irará miserável e pobre da minha infância.
>
> Aquelas noites, como sinos de Combray martelando de novo meus ouvidos, são mais um argumento para eu preferir atuar sobre o conhecimento e o mundo com o método dos analfabetos de Euclides da Cunha.

Nessa oralidade, o sotaque como marca de identificação territorial, também se manifesta no corpo, na escrita, na moda, etc. Cada região carrega em si uma forma única e distinta, ainda que em constante mudança e movimento: é cultura. “O sertanejo fala a língua da rua, a da casa em que cresce, que lhe é suficiente para se comunicar com seus semelhantes” (Scaramuzzo, 2021, p.37). No entanto, a partir do momento que Tom Zé se desloca de sua terra, passa a se comunicar para além de seus semelhantes, rompe fronteiras, avança espaços, revoluciona a música, o corpo, o cotidiano, mas sem se desvincular de sua marca cultural, regional, territorial, baiana, sertaneja, iraraense. O disco *Correio da Estação do Brás* é um retorno-convite a essa Irará, que o compositor carrega consigo onde quer que vá, e que transborda em seu trabalho.

Desde sua composição gráfica até às canções, Tom Zé faz esse jogo territorial entre expectativa e entrega. No que tange às canções, de forma verbal, não há referência explícita à São Paulo em nenhuma delas, a exceção do título (como vimos, apenas o título) da faixa que dá nome ao álbum, e esses dizeres que aparecem na contracapa do disco:

> Brás (São Paulo – Capital), entre Mooca, Belenzinho, Pari, no começo da Av. Celso Garcia, do seu lado direito, foi inicialmente região onde se concentrou a colônia italiana. Hoje uma

> população preponderantemente nordestina. Seu aspecto é de cidade do interior da Bahia ou Pernambuco em dia de feira. Sotaque nordestino, jabá, maniçoba, sarapatel, carne de sol, farinha de copioba, puxa, quebra-queixo, caçuás, girimuns, fé, gué, lé, mé, né. (Tom Zé, 1978, verso do LP “Correio da Estação do Brás”.)

Assim como Feira de Santana, o bairro do Brás também é esse entroncamento, essa mistura de pessoas que migram em busca de oportunidade na megalópole, e também funciona, de certa forma, como centro de distribuição de mercadorias a preços populares e tem de tudo. A priori, se formou por chácaras das famílias abastadas de São Paulo, um bairro de veraneio, com casas de final de semana; já no final do século XIX, com a instalação das duas ferroviárias – da linha férrea Central do Brasil, que liga ao Rio de Janeiro, e a linha São Paulo Railway, que liga o interior do estado ao porto de Santos –, começam a residir no bairro os imigrantes, primeiro os italianos, e, em meados do século XX, os nordestinos.

Como o artista nos trouxe, no trecho acima citado, impresso na contracapa do disco, o Brás tem um pouco de tudo o que é da região Nordeste. Ele é a ressignificação de um modo de vida de interior, mas que, quando na cidade da “segunda revolução industrial”, se juntam como uma forma de identificação e pertencimento àquele novo lugar, uma forma de se reterritorializarem, sobrepondo cotidianos.

Blanchot (1987. In: Velloso, 2022, p.77.) traz que o cotidiano “pertence à insignificância, e o insignificante não tem verdade, não tem realidade ou segredo, mas talvez seja também o lugar de toda significação possível”. Tom Zé coloca em existência essa “significação possível” do cotidiano quando narra em sua canção suas percepções do cotidiano que viveu em Irará, traz à tona “o desapercebido” e consegue com que olhemos “de novo e mais uma vez” para esse modo de vida, nos convidando à outras formas de experienciarmos cidades.

> Trata-se de compreender a cidade pelo avesso do que foi desenhado pelo urbanismo moderno, descrevendo-a através das práticas sociais que se revelam sob as superfícies de concreto, asfalto, vidro e aço. A cidade não é um sistema: é um arranjo mental e social. (Velloso, 2022, p.80)

Em outro trecho, Velloso diz:

> A metrópole é um amálgama de objetos gestados na cultura que a abriga; é mais que um conjunto de redes de transporte, edifícios, parques, rios. É mais que suas políticas públicas de segurança, serviço de saúde, sua legislação para o uso da terra, seus programas de habitação

> coletiva: a cidade é um contexto de significação e uma estrutura suportando o corpo de seus habitantes. (*Ibidem*, p.79)

Logo, percebemos ao analisar esta canção que é exatamente esse avesso que está explicitado não só nela, mas, de forma geral, em todo trabalho do artista. Tom Zé é um exímio observador de seu entorno, realmente é perceptível que as "antenas" de Costa Lima pulsam em sua composição, que consegue captar, reformular e entregar algo que condiz com a realidade do que se vive no cotidiano. Na canção aqui analisada, Tom Zé nos diz de uma situação que só quem vive em cidades pequenas do interior sabe como acontece. Lembra o início desse tópico, em que um pandeiro marca a chegada do carteiro viajante... então, será coincidência seu texto intitulado "O Palco" em que diz exatamente sobre essa dinâmica da praça que se torna palco, como cantado na canção, a partir de sua observação em reconhecer e aprender com "o conhecido e popular 'Homem da Mala'"?:

> A feira de Irará é no sábado. Sempre apareciam um ou dois. Semanas e semanas seguidas eu acordava cedo para vê-los chegar e atuar. Ia para o lugar em que trabalhavam. Nas primeiras vezes, tentava adivinhar, na chegada, quem poderia ser um deles. Naturalmente, quando chegavam de Alagoinhas ou de Feira de Santana, num daqueles paus-de-arara, ninguém adivinharia qual daqueles cidadãos se converteria no "artista". Pareciam, todos, pessoas comuns. Chegavam despercebidos. Com o tempo, passei a conhece-los. Os recursos, a manha e a habilidade, se encapuzavam na máscara de um "zé das couves" qualquer. Na melhor das hipóteses, tinham um jeitão de funcionários públicos, carregando aquela mala meio grande, como quem vende rendas do Ceará na repartição.

[...]Sabemos que os artistas convencionais – atores, cantores e o próprio leiloeiro da Lavagem -, quando atuam, já contam com um espaço marcado e instituído como palco. E principalmente, o que muito lhes facilita a vida, há o acordo tácito: um apresenta o espetáculo, outros assistem.

[...] Mas na praça não há nada disso. No primeiro momento o Homem da Mala tem um desafio múltiplo e complicado: transformar um território comum, uma pequena área da praça em palco e sua consequente plateia. [...] nas suas mãos, o espaço e até a singeleza do nosso tempo sertanejo estão prestes a sofrer uma metamorfose. Dentro do homem a ignição já foi ligada; já se ensandeceu nele o artista e sua convicção do: “é agora!” Nesse entrepasso, a distância entre o gatilho acionado e o tiro é tão instantânea e extensa como aquela entre a semente e a árvore: uma coisa já é a outra a todo momento, e a todo momento a espera é uma eternidade. (Tom Zé, 2011, p.41),


Parque da Fumaça
O P MELAMOR
TOMZE

Imagem de fundo: fotomontagem (2024) elaborada pela autora, a partir das obras:

– **Vista aérea da região central de São Paulo**, c. 1970. Foto de **Jorge Bodanzky**. Acervo IMS – Ver em: https://ims.com.br/exposicao/jorge-bodanzky-1964-1985_ims-paulista/ . Acesso em: 10 jun. 2024.

– **Festival da Record em 1968**. Acervo Tom Zé. Ver em: https://tomze.com.br/ . Acesso em: 10 jun. 2020.

QR-CODE 14

Sugiro que você direcione a câmera do celular ou tablet para o QR-code acima para ouvir as canções **“Parque Industrial”** (1968) e **“Botaram tanta Fumaça”** (1973), de Tom Zé.

Parque Industrial
Tom Zé (1968)

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 requentar

E usar,

É somente requentar

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.

É um banco de sangue encadernado

Já vem pronto e tabelado,

É somente folhear e usar,

É somente folhear e usar.

Botaram Tanta Fumaça
Tom Zé (1973)

Botaram tanto lixo,

botaram tanta fumaça,

Botaram tanto lixo

por baixo da consciência da cidade,

que a cidade

tá, tá tá tá tá

com a consciência podre,

com a consciência podre.

Botaram tanto lixo,

botaram tanta fumaça,

Botaram tanta fumaça

por cima dos olhos dessa cidade,

que essa cidade

tá, tá tá tá tá

está com os olhos ardendo,

está com os olhos ardendo.

Botaram tanto lixo,

botaram tanta fumaça,

botaram tanto metrô e minhocão

nos ombros da cidade,

que a cidade

tá, tá tá tá ta.

Está cansada,

sufocada,

está doente,

tá gemendo

de dor de cabeça,

de tuberculose,

tá com o pé doendo,

está de bronquite,

de laringite,

de hepatite,

de faringite,

de sinusite,

de meningite.

Está, se…

ta tá tá tá tá

com a consciência podre.

Botaram tanto lixo,

botaram tanta fumaça,

botaram tanta preocupação

nos miolos da cidade

que a cidade

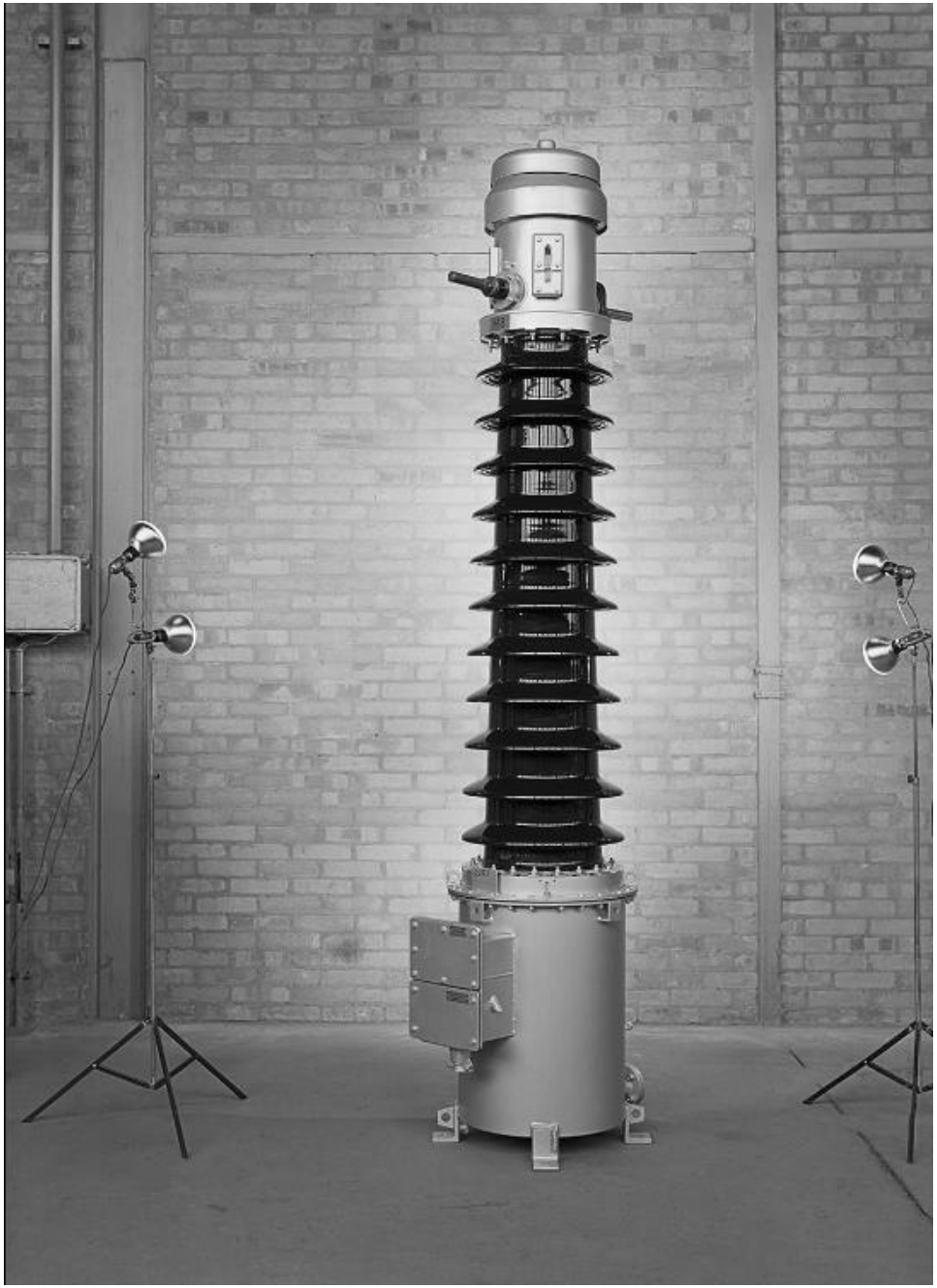
tá, tá tá tá tá

está de cuca quente.

Imagens p. 191.

– À direita**: A indústria pesada e a internacionalização.** Fonte: Jornal Movimento, nº2. 14 jul. 1975, p.13.

– À esquerda: **Indústria Elétrica Brown Boveri S/A, Osasco – SP, 1961.** Foto de Hans Gunter Flieg. Fonte Acervo IMS**.** Ver em: https://ims.com.br/exposicao/flieg-tudo-que-e-solido_ims-paulista/. Acesso em: 28 ago. 2023.



Forçando uma concorrência internacional para o fornecimento de equipamentos no Plano Siderúrgico, o Banco Mundial, debilitou ainda mais a indústria brasileira de bens de capital

A indústria pesada e a internacionalização

Com uma dívida externa que ameaça ultrapassar a barreira dos 20 bilhões de dólares e um déficit comercial prestes a anular boa parte dos 4,7 bilhões de dolares em reservas cambiais, o Brasil não estava em situação muito boa para negociar com o Banco Mundial o financiamento da terceira fase do Plano Siderúrgico Nacional.

Empresários da indústria de bens de capital vêm mantendo uma rígida série de acusações contra os técnicos brasileiros acusando-os de terem sido excessivamente condescendentes. E de aceitarem termos em franca contradição com uma partipação nacional crescente no fornecimento dos equipamentos necessários à expansão da siderurgia.

O fato é que, embora participando com pouco mais de 12% do total de 2,1 bilhão de dólares necessários ao financiamento da compra de equipamentos siderúrgicos, o Banco Mundial impôs como condição a realização de concorrência aberta internacional para o total dos fornecimentos. Desse modo, reduziram acentuadamente as possibilidades de venda dos produtores instalados no país.

A justificativa do governo é que agiu assim para não prejudicar futuras contratações de financiamentos complementares, em outras fontes. Os líderes empresariais, entretanto, teriam divisado caminhos mais vantajosos. Representando empresas brasileiras (Bardella, Villares, Cobrasma, entre as maiores) e subsidiárias de empresas estrangeiras (Brown Boveri, GE, por exemplo) associadas na agitada Associação Brasileira para o Desenvolvimento da Indústria de Base (ABDIB), eles afirmam que a negociação deveria ter sido mais habilidosa. A crise de estagnações por que passam as indústrias de equipamentos européias e americanas obriga-as a facilitarem os financiamentos. Seria essa a senda pela qual os negociadores deveriam ter tratado o assunto, aproveitando-se de uma possível avidez de pedidos.

Oligopólio permite desviar os pedidos para o exterior

Contudo, o comportamento oligopólico das multinacionais instaladas no Brasil em setores cujos investimentos exigem longa maturação, faz com que elas congelem suas aplicações diretas no país devido ou a baixa rentabilidade face ao risco ou à falta de concorrentes internos que as ameacem. Essa parece ser a situação atual da indústria de bens de capital no Brasil: as multinacionais estão preferindo executar os pedidos brasileiros nas suas matrizes e não em subsidiárias.

A Brown Boveri, por exemplo, segundo denúncias levadas à CPI das multinacionais, teria recebido benefícios indiretos de 200 mil dólares da Westinghouse Eletric Co. para abandonar em seu favor a concorrência para a construção da cremalheira da Rede Ferroviária Federal na Serra do Navio. Teria, ainda, retirado sua proposta, que apresentava melhores condições técnicas para a construção do trecho ferroviário da E.F. Santos-Jundiaí, em favor da Marubeni.

A política adotada pelas multinacionais teria influenciado o Bando Mundial, sempre bem sintonizado com os interesses dos mais fortes, levando-o a fazer a exigência criticada pelos líderes da ABDIB.

A incontrolável penetração na indústria

Para o deputado federal Wellington Moreira Franco (MDB-RJ), vice-presidente da CPI das multinacionais, a mais grave distorção na política brasileira de absorção de investimentos externos "é a penetração incontrolada das multinacionais em posição oligopólica no setor de bens de capital", cuja participação já atinge 63% (Mecânica e equipamentos). Como elas possuem maior experiência empresarial, disponibilidade de tecnologia avançada e recursos financeiros externos, é difícil saber como as empresas brasileiras poderiam sobreviver em competição com elas. No mínimo seria necessário uma posição monopólica e explícita, por parte das empresas nacionais, o que só seria possível com o apoio do Estado. Aí volta-se ao mesmo lugar pois, receando ser acusado de estatizante, o governo prefere adotar fórmulas tais como as associações Estado-empresa nacional-empresa estrangeira (via Mecânica Brasileira SA, EMBRAMEC, subsidiária do BNDE para participações acionárias), a fim de evitar que o setor seja dominado por investimentos estrangeiros.

Imagem p. 193.

– **Edifício Itália em construção. 1963** Fonte: São Paulo in Foco, 2015. Ver em: https://www.saopauloinfoco.com.br/edificios-de-sao-paulo/. Acesso em: 28 ago. 2023.

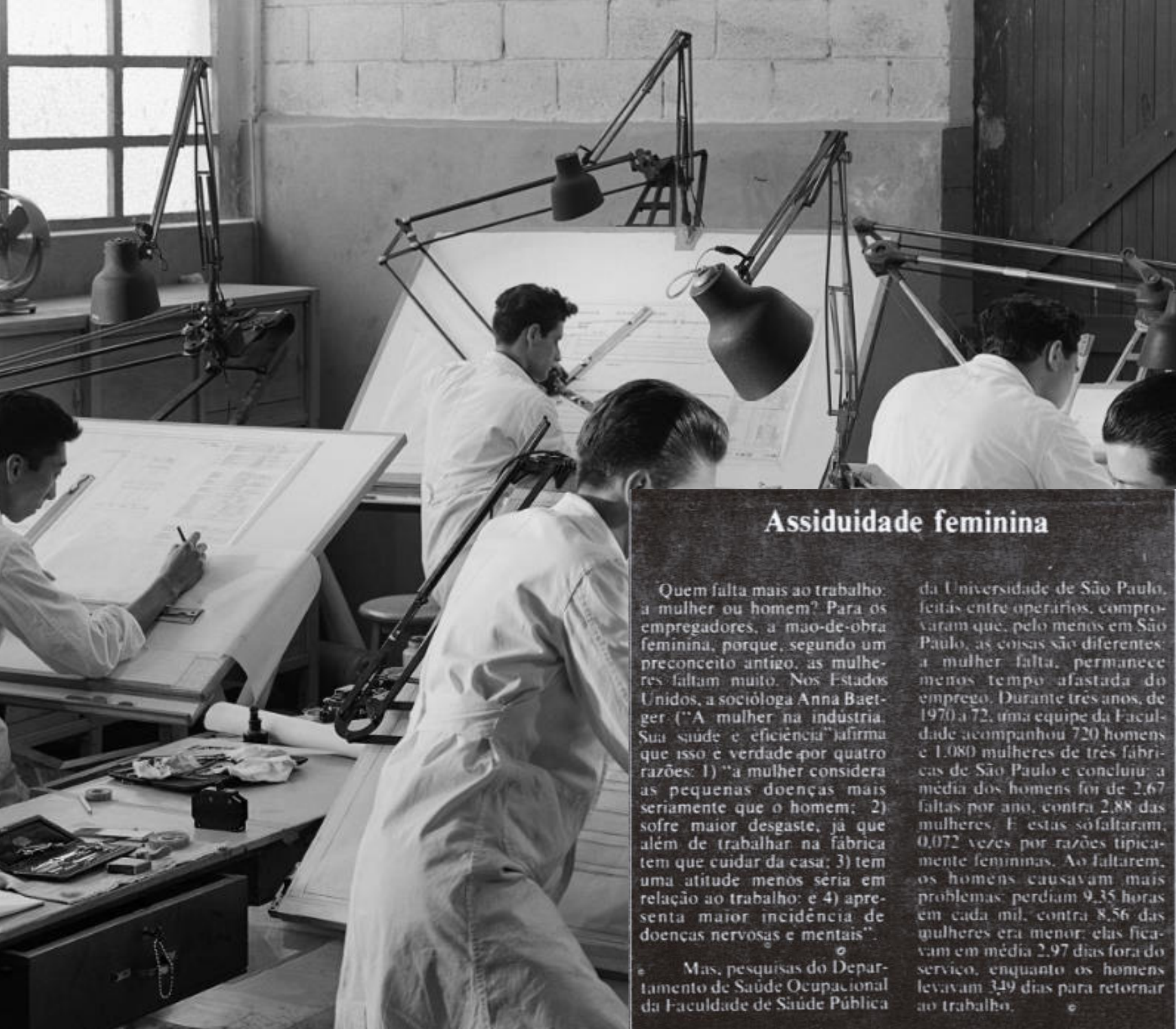
Imagem p. 195.

– **Utensílios de vidro Multividro S.A, São Paulo, 1962.** Foto de Hans Gunter Flieg. Fonte Acervo IMS**.** Ver em: https://ims.com.br/exposicao/flieg-tudo-que-e-solido_ims-paulista/. Acesso em: 28 ago. 2023.

Imagens p. 197.

– À direita abaixo**: Assiduidade feminina.** Fonte: Jornal Movimento, nº4. 28 jul. 1975, p.02.

– À esquerda: **Peterco – Comércio e Indústria de Eletricidade: Iluminação – Chaves e tomadas blindadas – conectores. Vila Iza – Santo Amaro, São Paulo, 1957.** Foto de Hans Gunter Flieg. Fonte Acervo IMS**.** Ver em: https://ims.com.br/exposicao/flieg-tudo-que-e-solido_ims-paulista/. Acesso em: 28 ago. 2023.



Assiduidade feminina

Quem falta mais ao trabalho: a mulher ou homem? Para os empregadores, a mao-de-obra feminina, porque, segundo um preconceito antigo, as mulheres faltam muito. Nos Estados Unidos, a socióloga Anna Baetger ("A mulher na indústria. Sua saúde e eficiência") afirma que isso é verdade por quatro razões: 1) "a mulher considera as pequenas doenças mais seriamente que o homem; 2) sofre maior desgaste, já que além de trabalhar na fábrica tem que cuidar da casa; 3) tem uma atitude menos séria em relação ao trabalho; e 4) apresenta maior incidência de doenças nervosas e mentais".

Mas, pesquisas do Departamento de Saúde Ocupacional da Faculdade de Saúde Pública da Universidade de São Paulo, feitas entre operários, comprovaram que, pelo menos em São Paulo, as coisas são diferentes: a mulher falta, permanece menos tempo afastada do emprego. Durante três anos, de 1970 a 72, uma equipe da Faculdade acompanhou 720 homens e 1.080 mulheres de três fábricas de São Paulo e concluiu: a média dos homens foi de 2,67 faltas por ano, contra 2,88 das mulheres. E estas só faltaram 0,072 vezes por razões tipicamente femininas. Ao faltarem, os homens causavam mais problemas: perdiam 9,35 horas em cada mil, contra 8,56 das mulheres era menor: elas ficavam em média 2,97 dias fora do serviço, enquanto os homens levavam 3,49 dias para retornar ao trabalho.

Imagens p. 199.

– À direita abaixo**: Equipamentos e Instalações Elétricas Industriais Brown Boveri. Osasco, São Paulo, 1961.** Foto de Hans Gunter Flieg. Fonte Acervo IMS**.** Ver em: https://ims.com.br/exposicao/flieg-tudo-que-e-solido_ims-paulista/. Acesso em: 28 ago. 2023.

– À esquerda acima: **Equipamentos e Instalações Elétricas Industriais Brown Boveri. Osasco, São Paulo, 1961.** Foto de Hans Gunter Flieg. Fonte Acervo IMS**.** Ver em: https://ims.com.br/exposicao/flieg-tudo-que-e-solido_ims-paulista/. Acesso em: 28 ago. 2023.

Imagens p. 201.

– À direita acima**: Uma Indústria e a Terra.** Fonte: Jornal Movimento, nº2. 14 de jul. 1975, p.18.

– Fundo: **Vista da Rubem Berta, anos 1960.** Fonte: São Paulo in Foco, 2015. Ver em: https://www.saopauloinfoco.com.br/edificios-de-sao-paulo/. Acesso em: 28 ago. 2023.

Uma Indústria e a Terra

A indústria norte-americana de aerosóis descobriu um argumento original para neutralizar a acusação de que os gases do aerosol põe em perigo a vida na Terra (porque destroem a fina camada de ozona que nos protege contra as radiações ultravioletas). O argumento é a "recessão econômica, cientificamente fraco, mas possivelmente de grande apelo popular. "Exatamente agora, quando a nação se esforça para sair do estado de recessão econômica, as pessoas devem se comportar com mais senso de responsabilidade em relação à indústria..." diz uma carta enviada ao **New York Times,** pelo vice-presidente da Campanha Educativa do Aerosol (Aerosol Education Bureau). A carta detalha o que estará realmente em jogo caso todos os aerosóis sejam banidos dos Estados Unidos a partir de janeiro de 1978, como sugeriu o relatório (divulgado dias antes) pela Agencia Federal do governo, que estuda mudanças na estratosfera. "A indústria (do aerosol)é responsável por 9 bilhões de dólares do Produto Bruto norte-americano em empregos, bens e serviços. Um quarto de milhão de pessoas depende dessas indústrias para seu ganha-pão..."

Esse novo argumento é na verdade um desdobramento do argumento maior, que tem sido utilizado pelos fabricantes de aerosóis até agora: o de que não se provou ainda conclusivamente a destruição da camada de ozona da estratosfera por ação dos gases dos aerosóis. E se nada está provado, ninguém tem o direito de coibir as atividades de um setor industrial inteiro. "Os negócios não podem ser prejudicados antes que se reunam e se avaliem os fatos cientificamente", dizia na mesma semana um grande anuncio da Du Pont, a maior indústria norte-americana de gases usados em aerosóis, publicado no mesmo New York Times.

A acusação de que gases usados em desodorantes e mata-moscas sobem até a estratosfera e destroem a camada de ozona pode parecer fantástica, mas está sendo levada muito a sério, não só pelo governo norte-americano (que já escalou um satélite "Copérnico" para medir o ozona) como pela própria indústria dos aerosóis, que admitiu estar gastando de 3 a 5 milhões de dólares em pesquisas por sua própria conta. Segundo muitos cientistas, ao atingir a estratosfera esses gases são decompostos pela luz solar e liberam cloro. Cada átomo de cloro, então, destrói um número enorme de moléculas de ozona. A destruição do ozona faz com que cheguem a superfície da Terra raios ultra-violetas, em intensidade tal que pode causar cancer da pela. Agora a industria do aerosol está apresentando depoimentos de cientistas, colocando essa hipótese em dúvida. E em dúvida, "negocios não podem ser destruidos é o argumento agora reforçado pelo da "recessão". Os defensores do meio ambiente respondem: a vida deve ser preservada, mesmo "por via das dúvidas".

Imagem p. 203.

– Fotomontagem (2023) elaborada pela autora a partir das imagens:

– **Implosão do Edifício Mendes Caldeira para construção da Estação Sé do Metro, 1975.** Fonte: São Paulo in Foco, 2015. Ver em: https://www.saopauloinfoco.com.br/edificios-de-sao-paulo/. Acesso em: 28 ago. 2023

– **Rua Augusta, anos 60.** Fonte: São Paulo in Foco, 2015. Ver em: https://www.saopauloinfoco.com.br/edificios-de-sao-paulo/. Acesso em: 28 ago. 2023


EMERGIA

Imagem p. 205.

– **Um índice reconfortante.** Fonte: Jornal Movimento, nº2. 14 de jul. 1975, p.15.

O MEIO AMBIENTE

Aplicando os padrões norte-americanos na medida da poluição do ar em São Paulo o limite de alerta, que não pode acontecer mais que uma vez por ano nos Estados Unidos, já aconteceu duas vêzes no mês passado

Poluição em São Paulo

Um índice reconfortante

Bernardo Kucinski e Amélia Hamburger (pesquisa)

Todos os dias, técnicos do governo de São Paulo (1) medem quantos milionésimos de grama de poeira e de uma outra impureza, o dióxido de enxofre, há em um metro cúbico de ar, em doze bairros do Grande São Paulo. Depois, dividem cada medida por um número que representa o "limite de alerta" daquele poluente, fixado pela Organização Mundial de Saúde, somam os resultados, multiplicam por 50 e nasce então o IPA – o famoso Índice da Poluição do Ar de cada bairro. Os índices dos cinco bairros centrais são publicados em jornais, junto com a previsão do tempo. O IPA é a medida oficial da poluição do ar em São Paulo

Se o índice não chega a 15 a qualidade do ar é "satisfatória". Em geral fica entre 15 e 50 – qualidade "insatisfatória". Poucas vezes passa de 50 – qualidade "má". Nunca se soube de haver ultrapassado 100 (qualidade "péssima"), e muito menos 200 (qualidade "crítica").

Para a população que respira o ar extremamente poluído de São Paulo, reconforta saber que a qualidade desse ar está sendo acompanhada de perto e que raramente ultrapassa o segundo degrau na escalada da poluição que vai de "satisfatória" a "crítica". A população não sabe que os "limites de alerta" estabelecidos pela Organização Mundial de Saúde, de 450 milionésimos de grama por metro cúbico de ar (ug/m³) para a poeira, também chamada de "particulados", e de 785 ug/m³ para o dióxido de enxofre, se referem à presença de apenas um poluente (e nenhum outro). Os danos à saúde devido à presença de dois(ou mais) poluentes, são maiores do que a soma dos efeitos de cada um deles separadamente. É o chamado "efeito sinergístico". Os partículados, por exemplo, são uma mistura de pó de metais, aerosois e partículas maiores, que podem chegar a ter o tamanho de um grão de açúcar cristal e se depositam nas vias respiratórias (os maiores) podendo chegar até os alvéolos dos pulmões (os menores). Mas quando há outros poluentes no ar, essa poeira carrega os demais consigo e a combinação torna-se muito mais danosa.Estudos feitos nos EstadosUnidos já mostraram, por exemplo, que em presença de sulfatação (reação química, que envolve o enxofre e ocorre em São Paulo com intensidade de quase duas vezes a de dez anos atrás), a existência de 80 ug/m³ de particulados no ar, torna provável um aumento no índice de mortes. No bairro do Tatuapé, em São Paulo, a média de particulados em maio passado foi uma vez e meia mais alta (123,7 ug/m³), do que esse nível, havendo dias em que chegou a 300 ug/m³. Nessa concentração, segundo estudos de mais de um país, aumentam as faltas ao trabalho e pioram os sintomas de doenças respiratórias, como a bronquite. Quando a concentração de particulados supera 600 ug/m³, o aumento no número de mortes deixa de ser "provável" para virar certeza. Por esse motivo inclusive, muitos países adotam "limites máximos" permissíveis para os particulados bem mais rígidos do que esses "limites de alerta" da Organização Mundial de Saúde usados na fórmula do IPA. A Agência de Proteção do Meio Ambiente dos Estados Unidos fixa em quase a metade (260 ug/m³) o limite máximo para particulados nas grandes cidades, com a restrição adicional de que esse limite não deve ser alcançado mais do que uma vez por ano. Na Suíça, na Tchecoslováquia e União Soviética vale a mesma restrição e com limites ainda mais severos: 150 ug/m³. O mesmo procedimento é aplicado para a presença de dióxido de enxofre, que só pode ocorrer nesses países, em concentrações bem menores do que as do "limite de alerta" da OMS, e também uma única vez por ano. O mais curioso é que a própria OMS também especifica limites máximos mais rigorosos do que o "limite de alerta"; no entanto, estes não são usados na fórmula paulista. Se fossem, a fórmula do IPA geraria muito mais adjetivos "insatisfatória" do que "satisfatória", e muito mais "má" do que "insatisfatória".

Acontecendo sempre o que só poderia acontecer uma vez

Só no mês passado a marca dos 50 pontos foi ultrapassada duas vezes no bairro do Tatuapé, em São Paulo - nos dias 3 e 25. Qualidade do ar "má", diz o IPA. Na verdade pela fórmula do IPA, ou um dos poluentes ultrapassou o "limite de alerta", ou, se um ficou abaixo, o outro também existiu em concentrações apreciáveis. Qual dos dois desastres realmente aconteceu não se sabe, porque a Companhia Estadual de Tecnologia de Saneamento Básico (CETESB) não divulga a medida física, os milionésimos de grama por metro cúbico: "Os valores referentes ao

FOTO SAGESE

dióxido de enxofre e à poeira em suspensão, são diáriamente transformados em números absolutos e divulgados junto à população pelos órgãos de divulgação de massa na forma do Índice de Poluição do Ar," explicou, candidamente o engenheiro Nelson Nefussi, diretor da CETESB, no encontro nacional sobre o meio ambiente do mês passado em Brasília.

Quantas vezes por trás do índice do IPA em torno de 50 esconde-se a ocorrência de poluição acima do limite de alerta já em si de 2 a 3 vezes superior ao "limite máximo" admissível não mais que uma vez por ano? Provavelmente muitas vezes, por algumas informações que foi possível obter. Uma folha de medidas diárias de fevereiro de 1973 na Aclimação (bairro residencial quase no centro de São Paulo), mostra três dias onde a quantidade de particulados superou os 450 ug/m³ e uma quarta vez onde chegou bem perto.

Se o máximo permitido norte-americano (260 ug/m³) for usado como padrão, os moradores sofreram em 12 dias do mês - inclusive durante uma semana inteira, de 19 a 26 - poluição acima do limite aceitável por 1 único dia. E se fosse aplicado o limite suéco ou soviético, em apenas um dia do mês os moradores do bairro respiraram um ar que poderia ser considerado respirável.

A poluição que nem entra na fórmula

As equipes da CETESB só medem sistemáticamente concentrações de poeira e de dióxido de enxofre. Nem por isso os demais poluentes são menos perigosos. Cálculos da própria CETESB, de 1973 e 1974, revelam que são lançadas no ar do Grande São Paulo 6.100 toneladas de dióxido de nitrogênio por mês (três quartos proveneintes de veículos). A CETESB não mede diretamente qual a concentração dessa substância no ar, mas supondo que se espalhe uniformemente sobre o Grande São Paulo até uma altura de 1 quilômetro, obtém-se a concentração de 140 ug/m³, muito acima do limite de 100 ug/m³ admitido pela própria Organização Mundial de Saúde, como média anual (2). Nessa concentração o dióxido de nitrogênio é altamente venenoso, porque uma vez inalado ele permanece no corpo humano em taxas elevadas de até 95%. O dióxido de nitrogênio tem afinidade com a hemoglobina 3.000 vezes superior à do oxigênio e é o principal fator de irritação dos pulmões. Concentrações, da ordem da que parece existir em São Paulo, causam doenças respiratórias agudas, se persistirem por dois a três anos. Nas crianças provocam bronquites mesmo em doses menores. Experiências em laboratório mostraram que em concentrações maiores de 300 ug/m³, mesmo por pouco tempo, há alteração dos tecidos pulmonares, induzindo, inclusive, ao cancer.

Calcula a CETESB que os veículos do Grande São Paulo despejam no ar ainda 60 mil toneladas por mês de monóxido de Carbono. Esse poluente tem 300 vezes mais afinidade com o sangue do que o oxigênio, e se respirado durante 8 a 12 horas em concentrações de 35 miligramas por metro cúbico de ar, produz no corpo humano o efeito equivalente a perda de 1/4 de litro de sangue. O perigo é grande para cardíacos e anêmicos. Uma medição isolada dos técnicos da CETESB na entrada do túnel 9 de Julho, o único túnel paulista revelou quase o dobro dessa concentração: 50 miligramas por metro cúbico de ar. O túnel é um verdadeiro poço de monóxido de carbono. Mas mesmo para a cidade como um todo, o teor desse gás já pode ser elevado demais para o bem estar do homem. Aplicando o mesmo modêlo de cálculo usado no dióxido de nitrogênio, (ou seja, considerando uma distribuição uniforme até a altura de 1 quilômetro), obtém-se para o monóxido de carbono a concentração de 2 miligramas por metro cúbico de ar e que deve dobrar ou mesmo triplicar nas regiões de muito tráfego, no centro da cidade. A Organização Mundial de Saúde fixa em 10 miligramas por metro cúbico o limite máximo tolerável, durante não mais que oito horas seguidas e nunca mais que uma vez por ano. Há ainda os hidrocarbonetos, produzidos em grande escala pelos automóveis e a ozona (Os hidrocarbonetos não afetam diretamente a saúde mas provocam reações químicas no ar quando a luz do sol é mais intensa, provocando irritação dos olhos, além de outros males. O ozona, outro poluente não medido pela CETESB e muito menos parte de sua fórmula geradora do IPA, se presente no ar em concentração de 160 ug/m³, e aspirado durante três horas aumenta a sensibilidade do organismo humano à infecção por bactérias. Não se sabe ainda, nem aproximadamente quanto de ozona existe no ar de São Paulo.

A questão dos benefícios e das perdas da poluição

Enquanto a poluição no Grande São Paulo é mais danosa, hoje, à população do que a poluição na maior das grandes cidades norte-americanas ou européias, os benefícios da produção industrial e da vida moderna – dos quais a poluição é sub-produto inerente – são menores. Nos Estados Unidos o conceito "benefícios-perdas" da poluição é o fundamento de toda a discussão sobre quais devem ser os níveis permissíveis de envenenamento do meio ambiente. Nessa discussão, é claro, as diversas forças sociais exercitam suas pressões e contra-pressões.

Só agora, a comunidade do Grande São Paulo, começa a se manifestar, com pelo menos duas décadas de atraso.

Muitas das situações geradoras de poluição pertencem quase que irreversivelmente ao panorama do Grande São Paulo - como o "smog", mistura do "fog" e da poluição ("smog") fazia parte de Londres. Mas mesmo em Londres, sob condições sociais e políticas completamente diferentes do Brasil de hoje, foi preciso uma catástrofe com 3.000 mortes em 1952, para o desencadeamento de uma ação efetiva contra a poluição.

No Brasil as condições precárias de nutrição e de higiene da grande maioria da população, inclusive no Grande São Paulo, indicam que padrões ainda mais rigorosos de contaminação do ar deveriam ser aplicados do que aqueles recomendados nos países desenvolvidos. Isso quanto aos riscos aceitáveis da poluição. Mas também quanto aos benefícios, a população daqui leva desvantagem incomensurável - porque os benfícios da industrialização e da vida moderna, aos quais a poluição está associada, mal chegam à maioria da população ao contrário da situação européia ou norte-americana.

---

(1) Desde 15 de março passado, a tarefa de controlar a poluição em São Paulo passou da Superintendência do Saneamento Ambiental (SUSAM), uma autarquia estadual, para a Companhia Estadual de Tecnologia do Saneamento Básico (CETESB), empresa mista com 51% de capital do Estado e 49% privado. A CETESB absorveu a SUSAM.

(2) O mesmo cálculo forneceu dados compatíveis para os poluentes cuja concentração foi medida diretamente pela CETESB. Trabalho não publicado de Amélia Hamburger, 1975.

Imagem p. 207.

– Edifício Brasilar, 1954. Fonte: São Paulo in Foco, 2015. Ver em: https://www.saopauloinfoco.com.br/edificios-de-sao-paulo/. Acesso em: 28 ago. 2023


GULF
GASOLINA

Imagem p. 209.

– Av. Faria Lima, anos 1960. Fonte: São Paulo in Foco, 2015. Ver em https://www.saopauloinfoco.com.br/as-paisagens-da-sao-paulo-antiga/. Acesso em: 28 ago. 2023.


PARE

Imagem p. 211.

– Fotomontagem (2023) elaborada pela autora a partir das imagens:

– **Construção do elevado Costa e Silva, abril de 1970.** Fonte: São Paulo in Foco, 2015. Ver em: https://www.saopauloinfoco.com.br/construcao-elevado-costa-e-silva/. Acesso em: 28 ago. 2023

– **Construção do elevado Costa e Silva, maio de 1970.** Fonte: São Paulo in Foco, 2015. Ver em: https://www.saopauloinfoco.com.br/construcao-elevado-costa-e-silva/. Acesso em: 28 ago. 2023

– **Elevado Costa e Silva já inaugurado, 1971.** Fonte: São Paulo in Foco, 2015. Ver em: https://www.saopauloinfoco.com.br/construcao-elevado-costa-e-silva/. Acesso em: 28 ago. 2023

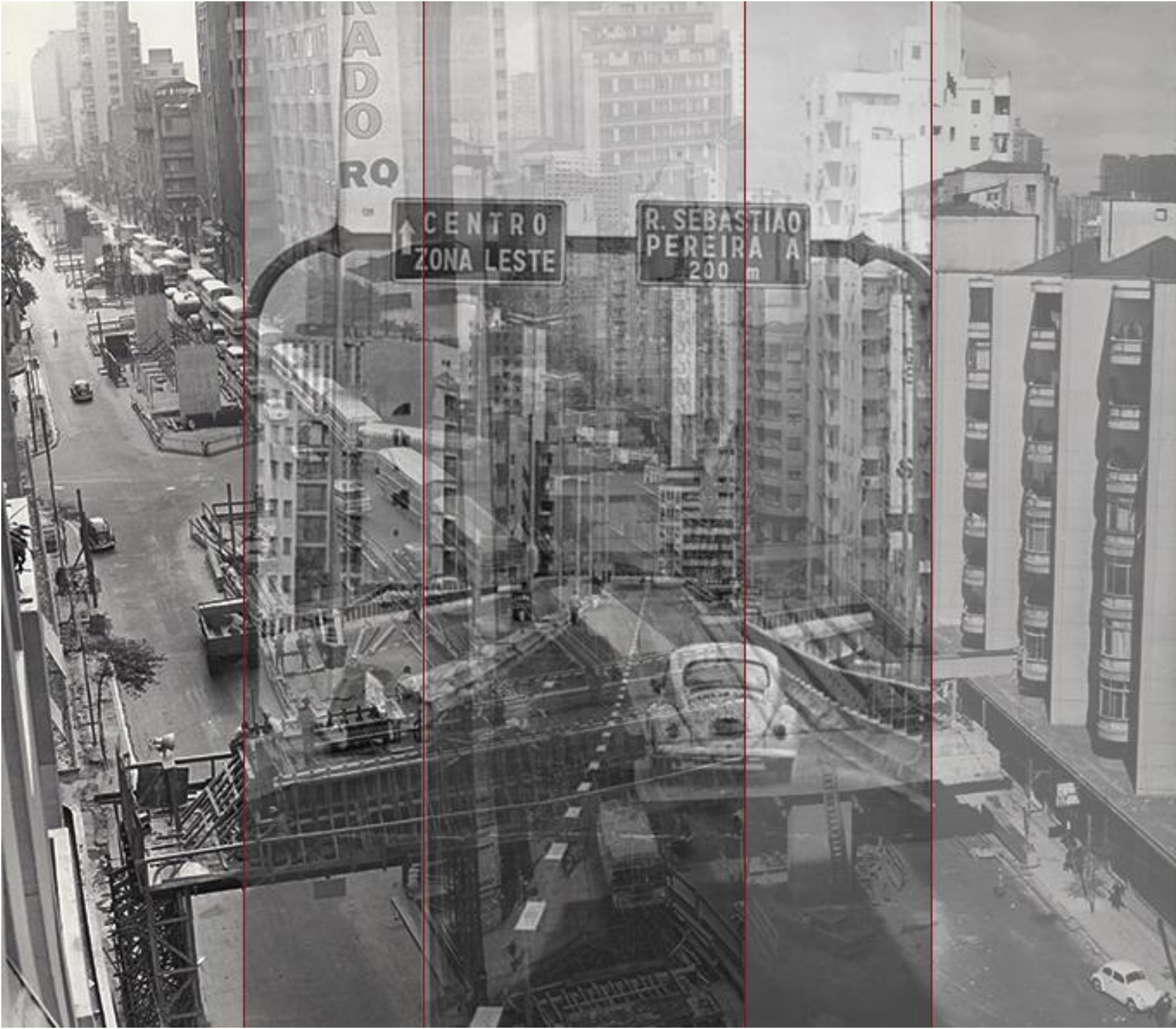
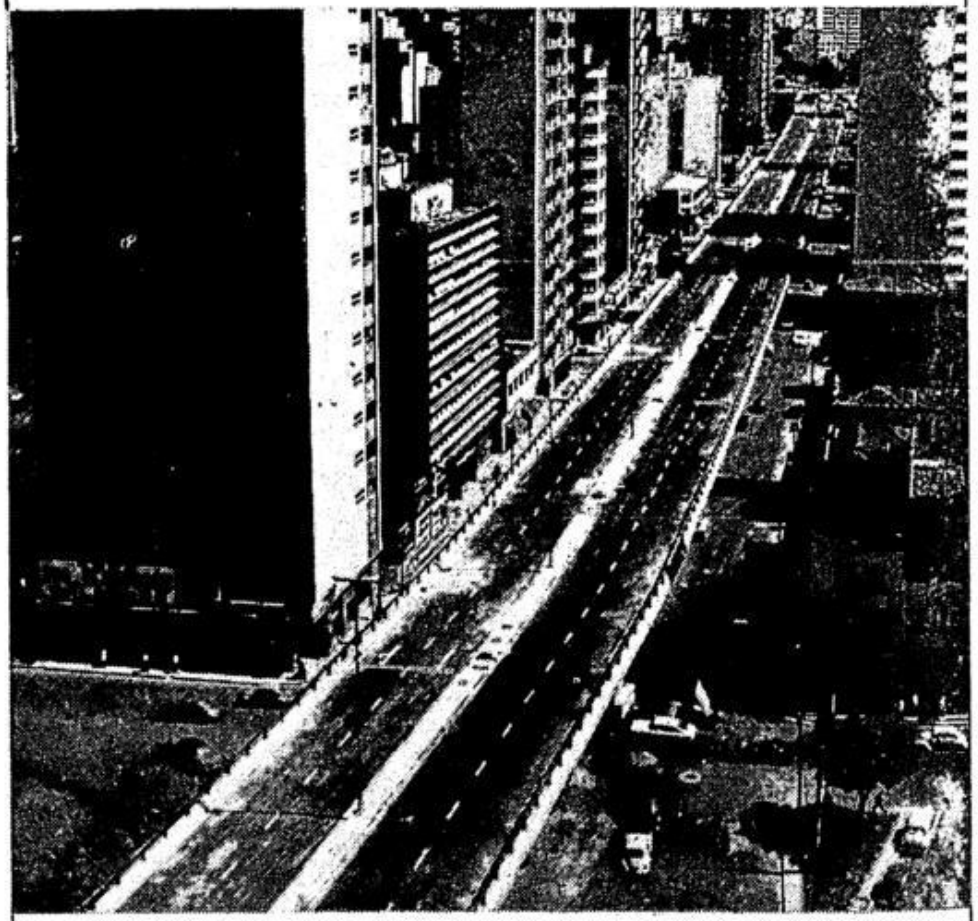

CENTRO
ZONA LESTE
R. SEBASTIÃO
PEREIRA A
200 m

Imagem p. 213.

– **Convite de Inauguração do elevado Costa e Silva, 1971.** Fonte: São Paulo in Foco, 2015. Ver em: https://www.saopauloinfoco.com.br/especial-minhocao/. Acesso em: 28 ago. 2023

ELEVADO PRESIDENTE COSTA E SILVA



CONVITE À POPULAÇÃO

A Prefeitura do Município de São Paulo convida a população para a solenidade de inauguração da Via Elevada Presidente Costa e Silva, a realizar-se hoje, às 10,30 horas, em frente à Igreja da Consolação.

A obra, que é a maior no gênero em tôda a América do Sul, eternizará, em sua denominação, uma das grandes figuras da Revolução de 1964.

PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO

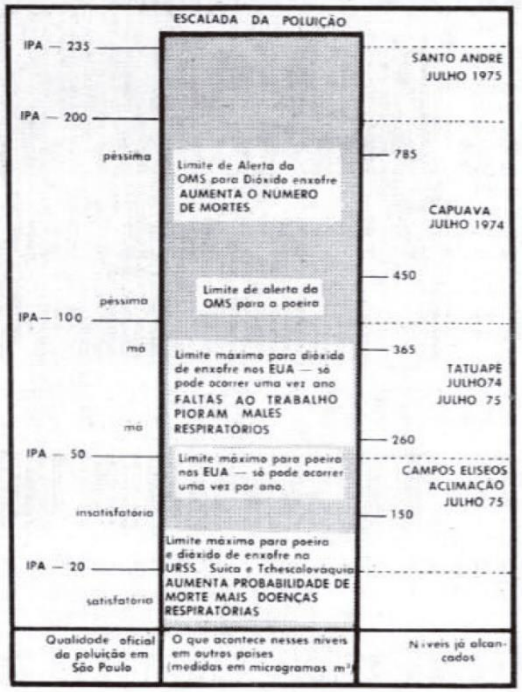
Imagem p. 215.

– **Inauguração do elevado Costa e Silva, 1971.** Fonte: São Paulo in Foco, 2015. Ver em: https://www.saopauloinfoco.com.br/especial-minhocao/. Acesso em: 28 ago. 2023

Imagens p. 217.

– À direita: **Aprendendo a calcular a poluição "oficial" em São Paulo.** Fonte: Jornal Movimento, nº4. 28 de jul. 1975, p.02.

– À esquerda: **Vista da avenida 23 de maio, 1974.** Fonte: São Paulo in Foco, 2015. Ver em: https://www.saopauloinfoco.com.br/edificios-de-sao-paulo/. Acesso em: 28 ago. 2023.



Aprendendo a calcular a poluição "oficial" em São Paulo

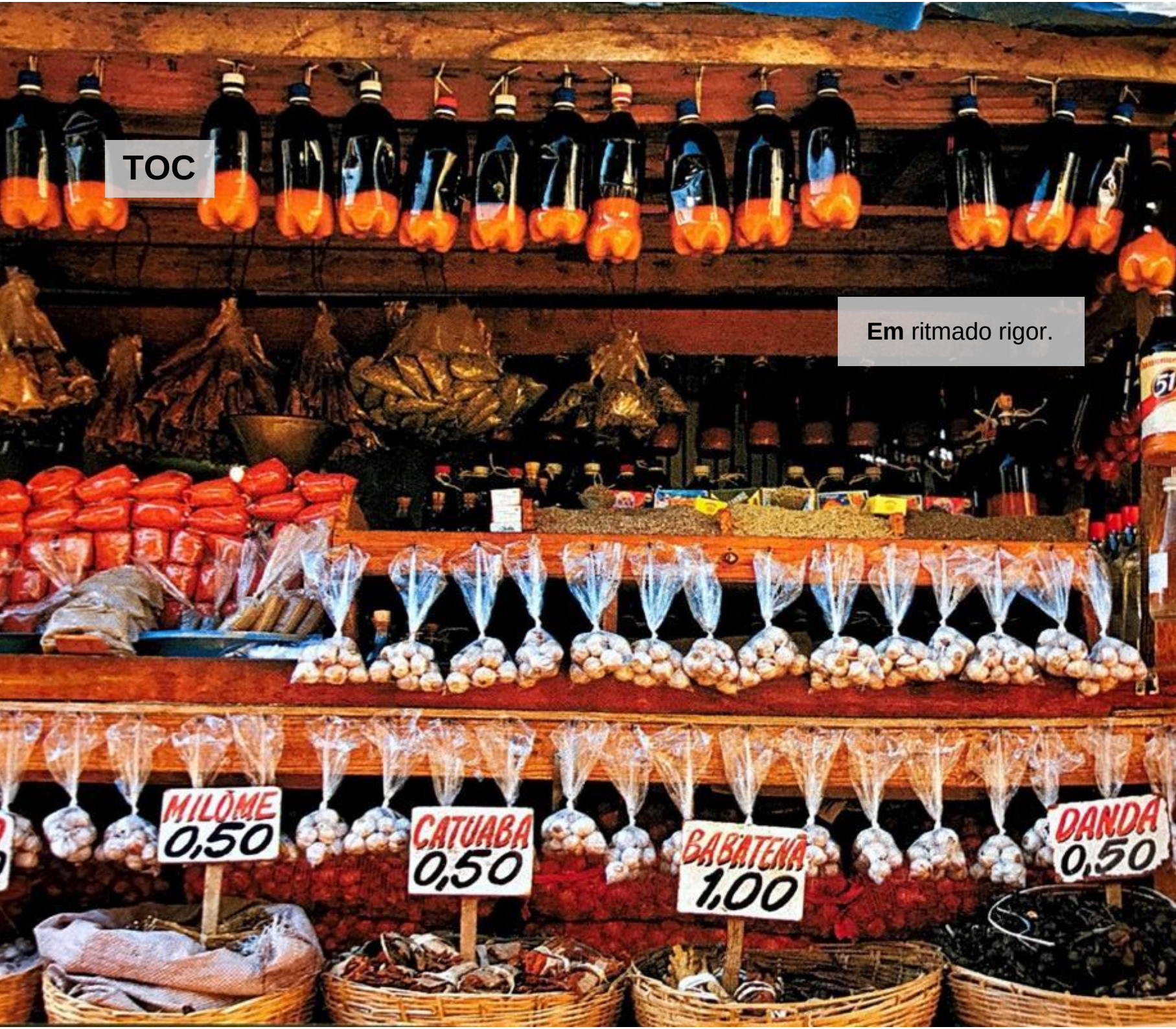
O governo do Estado de São Paulo criou uma fórmula aparentemente simples para medir o chamado Índice de Poluição do Ar (IPA). Por essa fórmula, IPA= (A/785 + b/450) x 50, onde a A e B são as concentrações medidas do dióxido de enxofre (A) e da poeira (B). Porque esses dois e nenhum outro? E porque dividir por 785 e por 450 e não por outros números?

Não existe explicação para a omissão deliberada de outros poluentes que estão presentes no ar em quantidades também consideráveis, como o gás carbônico ou o dióxido de nitrogênio — e que aliás são medidas em algumas das estações da CETESB, a empresa que mede poluição. Quanto aos números 785 e 450, eles definem as concentrações máximas de dióxido de enxôfre e de poeira, a partir das quais a Organização Mundial de Saúde considera que as populações devem ser evacuadas — o chamado 'limite de alerta.' Só que a fórmula paulista não fala em limite de alerta ou qualquer outro limite. Multiplicando o resultado das divisões por esses parâmetros, a fórmula chega em números que vão de zero a 200 (ou mais) e classifica o ar como satisfatório, insatisfatório, etc.

Quando o IPA chega a 100, por exemplo, marca já ultrapassada em São Paulo várias vezes, isso pode significar que os dois poluentes atingiram simultaneamente os limites de alerta (dando 1 em cada divisão, no total 2, que multiplicado por 50 dá 100). Isso significa, também, que a população sofreu um nivel de poluição para dois poluentes, que mesmo para um só, já implicaria na sua evacuação imediata. Sem contar que o índice não mediu vários outros poluentes. O agora famoso IPA de 235, atingido em Santo André há duas semanas atrás, significa que os dois poluentes estavam presentes no ar em concentrações mais de duas vezes superiores aos limites de alerta. Ou, se um deles não apresentava incidencia elevada, o outro estava presente em nivel mais de 4 vezes superior ao limite de alerta. Não bastasse isso tudo, em vários paises são definidos "limites máximos permitidos", muito abaixo dos "limites de alerta" da Organização Mundial de Saúde, e que só podem ser tolerados uma única vez por ano. Se eles acontecem mais de uma vez por ano, a situação é considerada grave e medidas são tomadas para evitar uma nova ocorrência.

Eu larguei a profissão, aí fui fazer música, e acabei fazendo uma coisa que é **jornalismo cantado**...porque eu só faço música mais ou menos com as notícias etc... agora pera aí.

(Tom Zé, 2012. In: Events, 2013.)



TOC

Em ritmado rigor.

Imagem:

– **Feira de São Joaquim. 2005** Foto de Eder Chiodetto. Texto de Tom Zé. Ver em: ZÉ, Tom; CHIODETTO, Eder. **As Cidades do Brasil: Salvador**. São Paulo. Publifolha, 2005, p.74.

QR-CODE 15

Sugiro que você direcione a câmera do celular ou tablet para o QR-code acima para ouvir a música **“Toc**” (1976), de Tom Zé

Lugar incomum

A Bahia não exclui. Dorival Caymmi já consagrou a beleza de Itapuã, mas qualquer um pode Amaralina, ou arranjar um no Jardim dos Namorados. Nas ondas do Rio Vermelho pode mandar presente para Iemanjá, que influi muito na sorte da pessoa. Pode reverenciar os Orixás no Dique do Tororó e, se adotar o sincretismo, melhor consultar logo uma autoridade de terreiro, para que ela revele seu santo. Rico ou pobre, capitalista ou vagabundo, todo mundo tem seu santo. Depois da revelação, pode usar o colar: Oxóssi, Ogum, Oxalá ou outro. Se o santo não for revelado antes, o colar pode prejudicar.

Não gostando ou, como se diz, não sendo de santo, Chama-Chame pelo todo-poderoso no Jardim de Alá e regresse por Nazaré para obter Ajuda na Rua da Misericórdia, que lhe abre as Sete Portas da Saúde, pois é no Bonfim que se pede por uma vida nova.

E ainda tem outra! Em outro tempo, mas no mesmo lugar, existe outra Bahia. Para alcançá-la, você se concede a quarentena de um minuto inteiro no abismo do seu íntimo, faxina e refina o incesto da sensibilidade, palpita e entra no país mais estrangeiro que existe no Brasil – a vera Bahia.

Se eu fosse baiano de verdade diria, ainda mais grandiloqüente: ...você singra a síntese de seu íntimo, pisa no fio da sintonia fina que afina a décima sinfonia e de repente depara, no pátio do paraíso, com o país mais feliz do universo – a intra-Bahia – Univers´ahida para a humanidade.

É onde sua saliva já tem o gosto de outra saliva.

(Tom Zé, 2005, p.15)

“Formas e opiniões se dividiram”. Esse é o único texto que se ouve na música “Toc”, dita por um locutor de telejornal ou de rádio, ou seja, um elemento externo que foi incorporado como sonoridade à melodia e que se soma a outros ruídos cotidianos: o de uma máquina de escrever, uma mudança de sintonia de rádio ou de televisão, uma furadeira, um grito. “Toc”, como vimos anteriormente, é a terceira faixa do álbum *Estudando Samba*, de 1976. É o álbum em que Tom Zé radicaliza no estudo dos elementos técnicos e tradicionais do samba, o que o reafirma na linguagem do experimental. Essa mistura cria uma música que é tanto familiar quanto inovadora.

“Toc” não tem letra, portanto é considerada uma música instrumental. Tem uma base minimalista, na qual o violão executa uma única nota do início ao fim. Um som agudo que se repete, repete, repete, cria um efeito quase hipnótico. A harmonia, com os outros instrumentos e “ruídos”, explora dissonâncias e adicionam tensão e interesse à música. Tom Zé utiliza uma métrica que pode parecer irregular, mas que é meticulosamente planejada e, pela forma cíclica, espiralar – onde os elementos são introduzidos, repetidos e transformados ao longo do tempo –, nos sugere uma sensação de evolução contínua dentro de uma estrutura aparentemente estática.

Poderíamos pensar, então, que essa “hipnose em *looping*” nos aponte um caminho para o título da música ser “Toc”. A repetição incessante no agudo e as entradas dos outros elementos sonoros ambientam um efeito de obsessão ou compulsão que proporcionam uma experiência auditiva que evoca a sensação de estar preso em um *looping* repetitivo, o que pode ser interpretada como uma

metáfora sonora para o Transtorno Obsessivo-Compulsivo (TOC)[35]. Esta repetição pode ser vista como um paralelo com a natureza compulsiva dos comportamentos associados ao TOC, onde a repetição de ações é uma tentativa de lidar com as obsessões.

A tensão criada pela repetição contínua na música pode gerar desconforto no ouvinte, de maneira semelhante ao desconforto experimentado por aqueles com TOC. A música não resolve essa tensão de maneira tradicional, mantendo o ouvinte em um estado de expectativa e ansiedade. Nesse sentido, nos é reafirmado como Tom Zé mobiliza as questões de seu tempo ao explorar temas cotidianos e psicológicos em suas obras – não só nas letras, mas também melodicamente –, utilizando a música como um meio para comentar e refletir sobre aspectos profundos da constituição do sujeito. Ele questiona as convenções, desafia o *status quo* e celebra a diversidade e a complexidade da experiência humana.

Além disso, "Toc" nos convida a pensar novamente o que o artista chamou de *des-canção*. Nos faz entender que, para além de ser uma forma outra de canto – uma renúncia à "beleza ligada a tudo que era do canto e do cantar" (Tom Zé, 2011, p.17) –, de entonação de voz e colocação da mesma

[35] O Transtorno Obsessivo-Compulsivo (TOC) é compreendido na psicanálise como uma neurose obsessivo-compulsiva, onde o indivíduo é dominado por pensamentos intrusivos e repetitivos (obsessões) e por comportamentos ritualísticos (compulsões) que servem como mecanismos de defesa contra a ansiedade gerada por conflitos psíquicos inconscientes. Sigmund Freud, pioneiro na psicanálise, postulou que essas manifestações são resultantes de fixações na fase anal do desenvolvimento psicossexual, onde questões de controle e ordem se tornam centrais. As obsessões são vistas como uma expressão de desejos reprimidos e conflitantes que retornam à consciência de forma disfarçada, enquanto as compulsões são tentativas irracionais de neutralizar ou afastar esses pensamentos perturbadores, estabelecendo uma dinâmica de repetição que alivia temporariamente a angústia, mas perpetua o ciclo neurótico.

na música, é também a desconstrução da ideia técnica e formal de composição de música em toda a sua compreensão: desde a execução instrumental da melodia, passando pela incorporação de outras métricas musicais, pela criação de novos instrumentos, pela incorporação de novos sons, por um novo acordo tácito com seu público, até a performance corporal em palco.

Ao voltar para Salvador e entrar na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, Tom Zé viu que o que ele pensou como “limpeza do campo”, em 1955 – ao se deparar com a revista com a propaganda do curso de fotografia –, era, na verdade, o que estava acontecendo em Salvador nos agitados anos em que a Universidade Federal da Bahia estava sob reitoria de Edgard Santos – reitor no período de 1946 à 1961 – e o que foi a chamada “vanguarda baiana”.

> [...] eu sou filho de uma família comunista e desde pequeno ouvia Tchaikovsky, música clássica, ouvia Beethoven, ouvia óperas e me interessava esse universo musical. E quando se falou de ir para escola de música da universidade, eu pensei que lá eu ia ter contato com isso, com esse gosto que eu tinha por essa coisa. (Tom Zé, 1992. In: Pimenta, 2011, p.71)

Sem dúvida Tom Zé se depararia com as noções e estudos da música clássica, mas em um contexto de abertura em que também se considerava a experimentação: desconstrução e reconstrução, ampliação das possibilidades de invenção e criação, com a capacidade de transformar o familiar em algo novo e surpreendente; com uma abordagem que é ao mesmo tempo crua e sofisticada, refletindo uma profunda compreensão da tradição musical erudita e uma disposição para romper com ela. Em 1954 foi criado na UFBA os Seminários Internacionais de Música, com

professores vindos da Europa e com liberdade tanto pedagógica quanto financeira para fazerem o que bem queriam. Eram nomes como Hans Joachim Koellreutter, Ernst Widmer e Walter Smetak.

A gestão do Reitor Edgard Santos é marcada por esse movimento de liberdade e investimento nos campos de Artes. Havia uma ênfase na interdisciplinaridade, onde música, teatro, dança e artes visuais frequentemente se cruzavam e transbordavam os limites da Universidade. É notório nos relatos sobre a época a efervescência cultura que existia na cidade de Salvador. Observem:

> O que que aconteceu na Bahia que vai repercutir tão fortemente no Brasil? Porque você tem uma impressão, fora da Bahia, curiosa, em São Paulo, no Rio. Caetano e Glauber é como se fossem dois ETs. Para usar a frase alemã: “Raios caídos de um céu azul”. Não foram! (Antônio Risério, 2021. In: A última vanguarda.)

> No desenvolvimento e na sequencialização dos fenômenos ligados à vida de uma sociedade – não só na arte, mas mesmo na política, na ciência, na técnica, em qualquer campo –, não é acaso, as coisas são consequencialistas. Os fenômenos são consequências de tudo o que vem se encaminhando, quer dizer, o que vem promovendo tendências, se estabelecendo como tendências novas. E as personalidades resultam disso. (Gilberto Gil, 2021. In: A última vanguarda)

> E tal como dito por Koellreutter em 1954: Estudantes, acendam a chama do ideal a fim de cumprirmos a nossa missão de contribuir para o desenvolvimento cultural do Brasil e o progresso da Humanidade. (Lima, 2005, p.289)

> Minha mãe tinha feito uma pequena reforma na casa e dividido uma espécie de salão grande, que tinha no andar de cima, em dois pra fazer de um lado o quarto do meu irmão mais velho e

do outro o quarto onde dormíamos eu e minha irmã. E eu me lembro que quando Tom Zé veio, aí, já para a universidade – eu acho que foi inclusive minha mãe que incentivou muito ele a vir de Irará pra fazer universidade, ou pra terminar, eu acho que ele tinha começado e meio que abandonado, eu sei que minha mãe [Gilka Sant´Anna] teve uma intervenção, que o próprio Tom Zé reconhece, importante nessa vinda dele de Irará pra Universidade de música, do Seminário de Música. E eu me lembro que ele dormia, ele ficava nesse quarto com meu irmão. (Sant´Anna, 2024)

** Gilka Sant´Anna faleceu dia 27/06/2024. Tom Zé me enviou, às 14:43 do dia 28 de junho de 2024, o seguinte áudio: “Eloisa, querida. Morreu uma pessoa agora a quem eu devo muita coisa na vida. É tia Gilka. Gilka Sant´Anna que foi casada com Fernando Sant´Anna, meu tio. Foi ela quem me tirou de Irará, argumentando que... porque eu tava com uma loja de sociedade com o ~~irmão~~ [marido] de Margarida, minha irmã, Paulo Campos. Aí ela chegou lá e achou que eu não podia ficar naquela vida, que eu tinha que... naquele tempo eu tinha feito o programa de televisão, aquele da, do... Escada para o... “Rampa para o Fracasso”, e a televisão continuava me chamando – de vez em quando eu ia lá cantar. E então, ela disse que eu não podia ficar lá, que Fernando me sustentava e tal – como me sustentou uma porção de tempo –, até Nemésio Sales me levar para o CPC, etc. E, se você tiver algum jeito de registrar essa coisa, não sei. Ou dá pêsame, se você conhecer; ou me mandar o endereço de alguém... Tá, querida! É isso. Eu tô muito... muito, assim, desejando que ela... que fique feliz e que seja bem recebida nos outros mundos”. (Tom Zé, 2024. WhatsApp, 28 de julho.) **

A Bahia passa a ser incorporada ao espaço capitalista moderno brasileiro. Começa ter planejamento estatal. A Petrobrás chega aí. Ter uma Universidade de ponta: foi aí que Edgard entrou. (Antônio Risério, 2021. In: A última vanguarda.)

Ao assumir, desde a fundação, a direção do MAMB, as possibilidades do norte do país deram-me a certeza de que a inércia conservadora do Sul podia ser superada, em campo cultural, pela “tensão” dos estudantes e pelo caráter fortemente popular do Nordeste. (Bardi, 2009, p.132)

O reitor da Universidade Federal da Bahia, Edgar Santos (mais tarde, ministro da Educação), me chamou para lá. Em 54, fundei e passei a dirigir os seminários internacionais de música (Seminários Livres de Música, em Salvador, origem da Escola de Música da universidade). Fiz todo o setor de música, de acordo com meus planos. Criei setores de comunicação e percepção auditiva, de jazz e música popular (59) e de música experimental (60). (Koellreutter, 1999. In: Adriano, 1999)

Edgard conseguia se manter no poder, na universidade, por causa muito da capacidade de articulação política dele e enfrentando oposições muito fortes. (Antônio Risério, 2021. In: A última vanguarda.)

Aula inaugural dos Seminários Livres de Música da Universidade Federal da Bahia, em 1961. Todos os alunos reunidos, Koellreutter iria aparecer. Todos se sentaram, entrou aquele professor, todo mundo fez silêncio. Ele pôs um papel em cima da mesa, nos olhou com toda a atenção, como se quisesse prender os olhos de todos e disse: "A música não é a expressão dos sentimentos através do som". Ora, aquilo para mim era uma coisa estranhíssima, uma blasfêmia. Eu arregalei os olhos para aquele herege agnóstico que estava lá dizendo tal coisa... Nunca me esqueci. (Tom Zé, 1999. In: Valletta, 1999)

Ele era ligado ao Centro Popular de Cultura, o famoso CPC, eu ajudava ele a fazer.. ele fazia canções para o CPC, eu era o parceiro fantasma dele, porque eu não era do CPC e eu era muito mais jovem. (Abreu, 2024.)

Imagem: **Concerto na Reitoria da Universidade** Fonte: Escola de Música da UFBA. Disponível em: <http://www.escolademusica.ufba.br/historia>. Acesso em: 25. fev. 2023.

É como se a Bahia tivesse sido pós-moderna antes de ser moderna. Ela foi antropofágica, ela é que criou essa ideia na prática de antropofagia, que Oswald vai fazer nascer lá em teoria, mas aqui existe na prática. Com esse choque de gente que veio de civilizações tão distintas e que precisam cada uma celebrar perspectivas de verdade. A verdade é uma só: são muitas. (Paulo C. Lima, 2021. In: A última vanguarda.)

Aqui era a meca da música contemporânea, mais do que no Rio e em São Paulo. (Tuzé de Abreu, 2021. A última vanguarda.)

Não é necessário você ser culto, intelectual da mais alta estirpe, pra administrar cultura, não. Ela mesma se administra, só precisa ter bom senso e saber distribuir o dinheiro. E não prestigiar partido político e essas coisas que Edgard Santos... quer dizer, Edgard Santos fazia, ele prestigiava música, dança, teatro e belas artes; e desprestigiava direito, arquitetura, esses negócios tudo. (Santana [b], 2024)

Três fatores permitiram pensar num possível desenvolvimento da Bahia como centro nacional de cultura: a existência duma universidade em expansão (cujo reitor, embora não progressista, podia ter sido aproveitado ao máximo se o corpo estudantil não tivesse tomado posições de intransigência verdadeiramente opostas aos interesses políticos e universitários), uma classe estudantil que, embora confusamente, e agindo às vezes em sentido contrário aos próprios interesses, estava no caminho mais certo para uma tomada de consciência política e cultural, mas, sobretudo, o caráter profundamente popular da Bahia e de todo o Nordeste. (Bardi, 2009, p.132)

Enquanto o Sudeste vira um vapor, a Bahia é o barquinho a vela de Caymmi. [...] a gente não embarcou na modernização capitalista brasileira. (Antônio Risério, 2021. In: A última vanguarda.)

O que veio dar noção da importância do nosso encontro na Bahia, da junção que fizemos na Bahia e dos poucos trabalhos, dos rápidos trabalhos que desenvolvemos na Bahia, a noção da importância disso veio depois com o tropicalismo. O tropicalismo foi que aglutinou conceitualmente aquilo tudo, estabelecendo, para aquilo que aconteceu na Bahia, uma espécie de marco inicial do que a gente veio a significar. (Gilberto Gil, 2021. In: A última vanguarda.)

Cada concerto tinha algum componente cultural provocador. Isso Koellreutter não só fazia como ele transferia pra gente esse espírito de provocação cultural. (Júlio Medaglia, 2021. A última vanguarda.)

E isso começava nos colégios, até antes da universidade, sobretudo no segundo grau. Não só colégios públicos, mas colégios privados também. Havia, inclusive naquela época, que eu fiz o colegial, que foi comecinho dos anos 70, entrei no colegial em 70. Em 71, 72 e 73 era muito forte o movimento de Festivais Intercolegiais de Música. Eu participei de todos, porque eu sempre tive essa ligação com a música e nós formamos um grupo, eu era dos Maristas nessa época, mas no colégio de Aplicação tinha isso, no 2 de julho tinha isso, no Vieira tinha, no Maristas tinha, no Severino Vieira – que era um colégio público – tinha também. Saíram vários músicos ali do Severino Vieira. Todo esse pessoal, que estava nessa faixa etária minha, convivia muito nesses festivais intercolegiais, e que, de uma certa forma, replicavam os festivais do Sudeste, só que num nível intercolegial. [...] Nós formamos um grupo forte no Maristas, e o festival de 73, que foi o último que eu participei, a gente ganhou tudo! Sabe quem fazia parte desse grupo? Paulo Miguez, o atual reitor. Sim, ele foi meu colega no Maristas e era desse grupo, ele era o letrista. (Sant´Anna, 2024)

Imagem: **Madrigal da Escola de Música da UFBA – Regência Ernst Widmer.** Ver em: A última vanguarda, 2021.

Ele [Edgard Santos] formou, na verdade, um contingente de escolas de arte – dança, música, teatro – que atuavam como uma coisa só. Ou seja, no sentido de que todas as expressões artísticas de alguma maneira se relacionam com as outras. (Orlando Senna, 2021. In: A última vanguarda)

Na universidade, entre alunos e professores, a Escola de Música era considerada um desperdício, uma discutível menina-dos-olhos de Edgard Santos, uma malversação de recursos, a universidade fazia greve contra a escola, e eram passeatas, protestos, panfletos. Eu costumava dizer que poderia faltar uma régua para traçar uma linha reta na Escola de Engenharia, mas não o melhor docente europeu para ensinar Contraponto, Composição, instrumento de sopro ou cordas, qualquer matéria, na nossa escola. (Tom Zé, 2011, p.88)

Sempre pensei de modo interdisciplinar. Na mesma universidade, fizemos estes debates e estudos com diferentes disciplinas e profissões, visando ao ser humano na sociedade moderna. Trabalhei muito com Schenberg, que era comunista, como Niemeyer. Eu não era do Partido Comunista, mas era simpatizante e continuo a ser. (Koellreutter, 1999. In: Adriano, 1999)

Nós tínhamos aula de tudo, né? De dicção, técnica vocal, expressão corporal, esgrima. (Maria Moniz, 2021. In: A última vanguarda.)

Ela [Yanka Rudzka] contratava os músicos do Seminário de Música para criarem a música para o nosso espetáculo. Então, essa interação era muito rica, muito rica. Inclusive, os figurinos que também eram feitos por artistas plásticos. Eu dancei com várias roupas de Carybé. Quer dizer, imagina, dançar com roupas desenhadas por Carybé, né? É uma coisa de uma beleza enorme. (Conceição Castro, 2021. In: A última vanguarda)

O Seminário de Música era para o curso universitário, mas eles davam aulas pra crianças também, era parte do Seminário de Música essas aulas. Tinha muita criança que tinha aula lá naquela época. Era um curso mesmo montado para crianças e jovens e ai eu e Isabela, minha irmã, fomos estudar no Seminário de Música, eu continuei com piano, Isabela preferiu ficar com o violão, acabou indo para o violão, e nós ficamos algum tempo lá no Seminário de Música, e eu me lembro que isso foi uma influência dele [Tom Zé]. (Sant´Anna, 2024)

Tudo que é bonito numa cidade, na vida de uma cidade – ainda mais como era Salvador naquela época –, é o encontro, é a troca de experiências, é a troca de linguagens, é a troca de vivências. (Antônio Risério, 2021. In: A última vanguarda. [*grifo nosso*])

Era. A gente bebia e comia arte 24 horas por dia. Não é exagero. Era a universidade nas ruas, ou o povo na universidade. [...] Ele abriu as escolas, que tinham espaço pra fazer festa, pro povo da Bahia. Era festa de estudante em benefício a formatura e tal, mas era o povo da Bahia que ia. Tinha uma coisa altamente democrática, né? A primeira escola de dança da América do Sul a nível universitário. Veio gente do Brasil inteiro pra cá. [...] A Bahia tem que ser a coisa artística. (Santana [b], 2024)

Essa alta cultura chegava em um nível tão grande que eu vi Koellreutter apresentando David Tudor [...] tocando John Cage; e Lina Bardi fazendo o Museu de Arte Moderna, depois o Museu de Arte Popular – onde hoje é o Museu de Arte Moderna, no Unhão. (Caetano Veloso, 2021. In: A última vanguarda.)

Entrei na Escola em 61. [...] Fui Pescado. (Tom Zé, 2011, p. 89)

Imagem: **Em Salvador com a família**.
Ver em: Scaramuzzo, 2020, p.100.

A cidade, em um certo sentido, não tinha limite. Quer dizer, a cidade, você estava arrodeado de todas as coisas acontecendo sempre. A reitoria da Universidade, a escola de Teatro, a escola de Música, a escola de Dança. (Emanoel Araújo, 2021. In: A última vanguarda.)

Olhe, pra começar: não tinha internet, não tinha WhatsApp, não tinha rede social; era tudo muito mais presencial, não tinha virtual, e só isso já é uma diferença estúpida. (Abreu, 2024.)

Agora, tem um episódio que eu lembro nitidamente, muito bem: eu tinha 10 anos, então, portanto ele tinha 30, e eu lembro que eu estava... depois do colégio, de tarde (essa casa era um sobrado antigo daqueles implantados na testada do lote, portanto, com aquela testada mais estreita e muito comprido pra dentro, geminada com outros, então, configuração antiga mesmo, porque essa casa eu acredito que ela tenha sido construída no século XIX, e depois ela teve uma fachada meio modernizada no século XX, no começo do século XX ela tinha a fachada meio *art deco*, eu sei porque era da família. Então eu lembro que ela tinha um conjunto de salas assim que se sucediam ao longo de um corredor lateral e ao final disso tinha uma sala maior que era a copa, que tinha um piso de ladrilho hidráulico – que foi minha mãe até que colocou esse piso lá – e era uma copa que tinha uma mesa onde a gente estudava de tarde, depois da aula, a gente tinha aula de manhã e estudava de tarde, fazia dever). Eu estava fazendo dever nessa mesa da copa quando entrou Tom Zé e um amigo na casa, e ai ele me viu, porque quando vc entrava pelo corredor você via diretamente a copa lá no fundo e eu estava lá na mesa, ele falou: “Marcinha, você tá ai estudando e tal, que legal, deixa eu lhe apresentar aqui um amigo meu, esse amigo meu se chama Gilberto Gil”. Aí eu olhei assim, vi aquele cara e falei: “Oi, tudo bem?”. Eu estava ali estudando, ele falou assim, eu não lembro as palavras exatas, mas foi alguma coisa assim: “Ele é um músico fantástico! Você quer ouvir uma coisa, ele toca?”. Porque ele sabia que eu estudava música também, e ele me perguntou: “Você quer ouvir ele tocar uma coisa, peça aí uma coisa pra ele tocar.”, aí eu olhei pro cara, achei que era mais um dos amigos de Tom Zé,

que volta e meia entravam e saiam, aí eu falei assim: “Ah! Você sabe aquela música que a Elis Regina canta do menino da feira: [cantando] compra laranja, laranja, laranja, doutor/ que ainda dou uma de quebra pro senhor!”, aí Gil olhou pra mim e falou: “Sim, eu adoro essa música!”. Aí ele botou o pé em cima da cadeira – das cadeiras da mesa –, botou o pé em cima da cadeira, pegou o violão e tocou, na mesma hora, pra mim a música. Eu fiquei estarrecida, porque eu não esperava aquela potência. Tom Zé nunca foi um grande cantor, a gente, né, admite isso, eu não estava acostumada. Excelente músico [Tom Zé], mas nunca foi esse cantor nem essa presença que Gil tem, né. E aí, tocou aquela música pra mim e eu fiquei absolutamente impactada, e eu acho que Tom Zé fez de propósito, porque ele sabia o impacto que aquilo ia me causar. Porque ele ficou olhando e dando risada pra mim, assim, enquanto eu estava estatelada, porque foi uma distância assim de um metro. Eu fiquei assim porque eu não esperava aquilo tudo. Aí ele virou e falou: “Você gostou, não foi?”, eu falei: “Gostei, gostei muito”. Então, eu tenho uma lembrança muito nítida disso, desse evento. Aí eles deram risada e tal, e depois subiram lá pro quarto, onde Tom Zé vivia lá em casa e eu continuei meu dever de casa. E eu me lembro que pouco tempo depois, acho que foi no ano seguinte, eu vi o Gil na televisão. (Sant´Anna, 2024)

A Bahia, no que se refere à música, tinha dois polos contrastantes e paradoxais. De um lado, um ensino de música bem do século romântico, que pretendia formar mocinhas de classe média que estudavam nove anos de piano e eram jubiladas num concerto em que Mozart era claudicado para brunir possibilidades casamenteiras. E tinha um outro lado em que havia uma espécie de faísca inculta e rica, que recendia sangue negro dos terreiros. Era esse impulso cultural e folclórico muito forte e esse ensino de música burguês e pequeno. (Tom Zé, 1999. In: Valletta, 1999)

Imagem: **Composição coreográfica Lia Robatto – 1966.** Ver em: A última vanguarda, 2021.

Então, foi uma inversão metodológica muito importante, que nos afastou do ensino de conservatório. Justamente essa coisa de... o conservatório é o que: você é domesticado por um professor, aprende um instrumente, aprende a compor, dentro de regras e normas. Aqui é ao contrário: a partir de prática composicional, de experimentação você ali dentro vai buscando a teoria. (Fernando Cerqueira, 2021. In: A última vanguarda.)

Esse critério é importantíssimo. O critério da mobilização de desejo para a construção coletiva, essa ideia de Seminários reflete isso, são Seminários Livres de Música. Porque tinha um espírito de liberdade na escola, por exemplo, as pessoas ficavam o dia todo na escola: faziam grupos de percussão, faziam coral. Então, era um movimento muito em cima da vontade dos estudantes, os estudantes se sentiam atores, se sentiam fazendo as coisas. (Paulo C. Lima, 2021. In: A última vanguarda.)

Aprendo com o aluno o que ensinar. Há três preceitos: 1) não há valores absolutos, só relativos; 2) não há coisa errada em arte, o importante é inventar o novo; 3) não acredite em nada que o professor diz, em nada que você ler e em nada que você pensar; pergunte sempre "por quê?". Ensinar é desenvolver no aluno o estilo pessoal. [...] Não era a rotina que governava os seminários, mas sim o espírito de pesquisa e investigação. É indispensável que em todo o ensino artístico se sinta o alento da criação. **As artes e a educação estética e humanista devem encontrar lugar equivalente ao da ciência, da economia e da tecnologia.** (Koellreutter, 1999. In: Adriano, 1999. *[grifo nosso])*

Quando Tom Zé estava aqui estudando na Universidade, eu era uma garota de 10 anos. Então, eu não tenho, assim, uma lembrança muito clara de tudo aquilo, daquela época. Eu me lembro que ele morou lá em casa por um tempo, mas eu não sei dizer exatamente por quanto tempo. Eu lembro que nessa época nós morávamos nos Barris, no bairro dos Barris. [...] A família sempre

teve uma casa ali nos Barris, que era essa casa, que depois ficou pra meu pai [Fernando Sant´Anna], mas ela foi originalmente uma casa comprada pelo nosso avô – meu e de Tom Zé, o pai do meu pai e pai da mãe dele, porque meu pai era irmão da mãe dele – então nosso avô comum havia comprado essa casa há muito tempo, muito antes deu nascer, pra que os filhos, netos e parentes que viessem estudar em Salvador morassem nessa casa. (Sant´Anna, 2024)

Ele [Tom Zé] ganhava a vida como professor de violão aqui na Bahia, inclusive um dos alunos dele foi Morais Moreira. [...] E ele tinha uma regalia: ele tinha uma sala no terceiro andar da escola de música – a última sala de quem sobe a escada à esquerda –, a última sala era praticamente dele. Ele dava aula de violão, a escola de música não era tão ocupada quanto é hoje, ele praticamente morava na sala. [...] Aquela sala era o reinado de Tom Zé. Ele muitas vezes dormia lá. [...] ele era muito amigo dos vigias [...] chegava qualquer horário na escola de música e entrava, não tinha problemas. (Abreu, 2024.)

A UFBA e o movimento de vanguarda absorvem essa energia de descolonização – porque o tema é esse, é um tema recente, mas que estava presente lá – e constroem essas possibilidades, esses patamares, de afirmação de que é possível criar. E aí a gente vai ter um Smetak criando dezenas, mais de uma centena de instrumentos, que não são propriamente instrumentos, são plásticas sonoras, são mundos sonoros. (Paulo C. Lima, 2021. In: A última vanguarda.)

E que, de certo modo, engendraram as condições para que essa geração pudesse assimilar valores de alto repertório, cultura de alto repertório – música erudita, literatura, teatro, de alta qualidade –, com o movimento popular. Nesse aspecto, por exemplo, a Lina teve uma importância enorme, a Lina Bardi. (Luiz Tenório, 2021. In: A última vanguarda.)

Imagem: **Concerto no MAM – Solar do Unhão** Fonte: Escola de Música da UFBA. Disponível em: <http://www.escolademusica.ufba.br/historia>. Acesso em: 25. fev. 2023.

O Museu de Arte Moderna foi como se fosse uma determinante, uma consequência do que vinha de escola dança, escola de música, escola de teatro, e assim por diante. Lina Bardi foi uma personalidade que surgiu como um fator de estímulo para essa ampliação do culto às artes e ao modernismo. Ela foi um grande nome. (Florisvaldo Mattos, 2021. In: A última vanguarda.)

O fenômeno Museu de Arte Moderna é típico dum país novo (os países de velha cultura só criam museus na base dum importante acervo, não existem museus de acervo reduzido ou de nenhum acervo), onde a palavra Museu tem outra significação que a de somente conservar. O Museu de Arte da Bahia não foi "museu" no sentido tradicional: dada a miséria do Estado pouco podia "conservar"; suas atividades foram dirigidas à criação dum movimento cultural que, assumindo os valores duma cultura historicamente (em sentido áulico) pobre, pudesse lucidamente, superando as fases "culturalistas" e "historicistas" do Ocidente, apoiando-se numa experiência popular (rigorosamente distinta do folklore), entrar no mundo da verdadeira cultura moderna, com os instrumentos da técnica, como método, e a força dum novo humanismo (nem humanitarismo nem "humanésimo"). Não foi um programa ambicioso, era apenas um caminho. (Bardi, [1967] 2009, p.131)

Ela [Lina Bardi] utilizou aquela carcaça interna queimada, negra, do teatro como parte do cenário de Calígula e a Ópera dos Três Tostões. Era uma coisa de grande coragem. (Caetano Veloso, 2021. In: A última vanguarda.)

Foi uma montagem, assim, fantástica! Foi apoteótico, realmente, a montagem da Ópera dos Três Tostões. Inclusive os músicos da orquestra eram todos alemães, a maioria eram alemães, não todos, mas o maestro e tudo. Diz que não anteviu em nada as montagens alemãs. (Maria Moniz, 2021. In: A última vanguarda.)

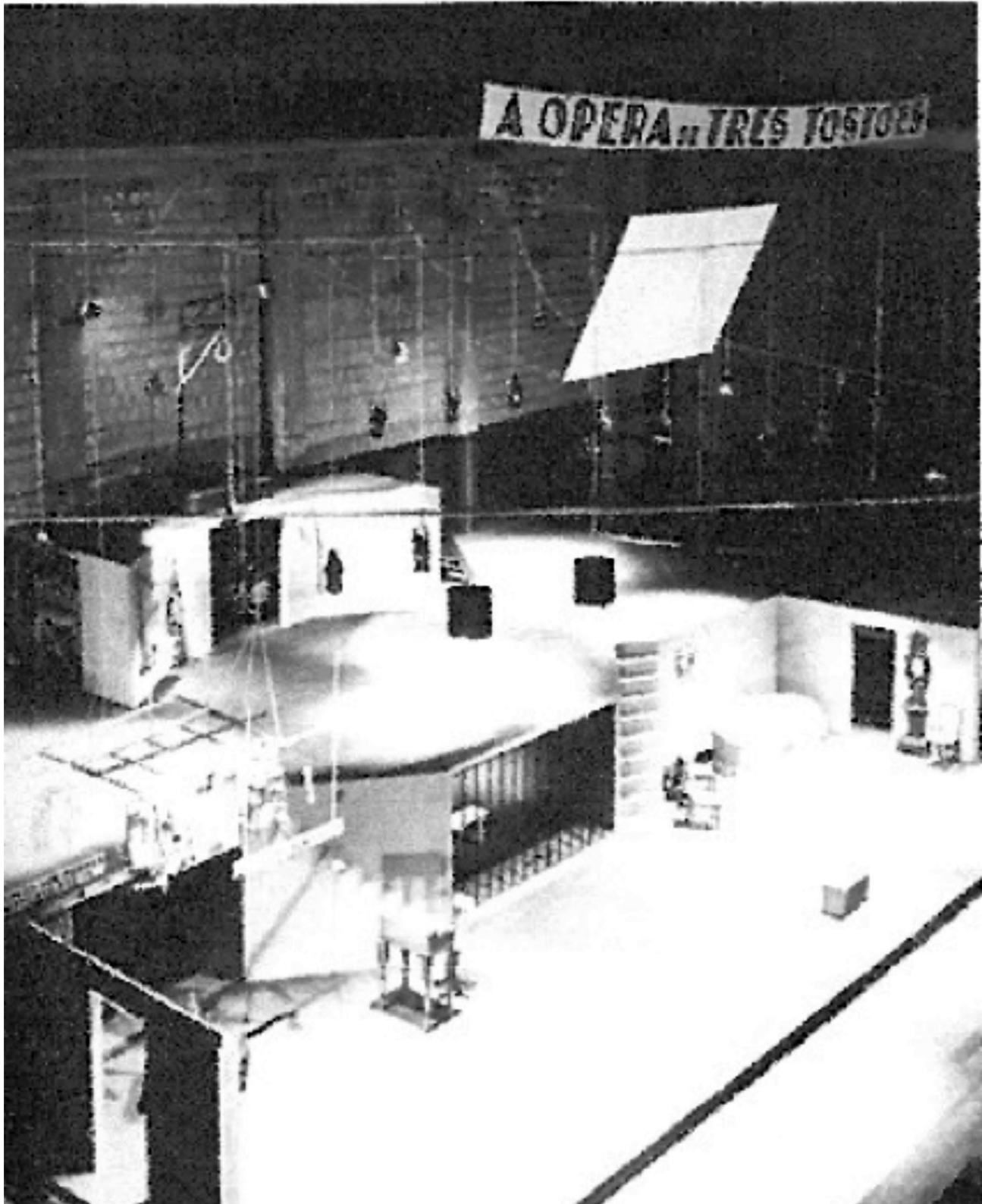


Imagem: **A Ópera dos Três Tostões.** Teatro Castro Alves de Salvador. Cenário de Lina Bo Bardi. Foto Armin Guthmann, 1960. Ver em: A última vanguarda.

Um dia eu recebi um recado do Orlando Senna. Ele me disse: Vá me encontrar no sete de filmagem. Ora, sete de filmagem eu pensava que só tinha em Hollywood. Eu, ai, vou para um sete de filmagem na ladeira do cinema Pax. (Tom Zé, 2021. In: A última vanguarda.)

Existia uma coisa que se deve somar a essa aventura acadêmica – da formação dessa universidade maravilhosa –, o Clube de Cinema da Bahia: liderado, organizado e dirigido pelo professor e doutor – a gente chamava ele de doutor –, Walter da Silveira. Que era um crítico e historiador de cinema fantástico, que colocou à disposição dessa geração [...] as principais cinematografias da época. (Orlando Senna, 2021. In: A última vanguarda.)

Na Bahia, com o afastamento e a morte do reitor Edgard Santos, a Universidade tinha parado; a página semanal dos estudantes que o jornal *A Tarde* publicava havia sido suprimida. Uma violenta campanha de imprensa tinha obrigado Martim Golçalves a deixar a Bahia; a televisão e os jornais queriam reconstruir o Castro Alves nos velhos moldes (o que aconteceu). O conhecido vulto da reação cultural, das tradições rançosas, da raiva, do medo, apareciam no horizonte. (Bardi, 2009, p.135)

E aí, tira Edgard da jogada. E os estudantes de esquerda fazem uma puta festa porque Edgard dançou. E celebram Albérico Fraga, que vai ser o reitor no lugar de Edgard. Curiosamente, você vai ver que Albérico Fraga, que foi patrocinado e aplaudido pela esquerda, vai apoiar o Golpe de 64. Dona Lina fala isso: “os estudantes não percebiam que estavam atuando contra eles”. (Antônio Risério, 2021. In: A última vanguarda)

Agora, houve também uma debandada de muitos músicos daqui. Foi todo mundo pro Sudeste pra tentar ganhar a vida. (Sant´Anna, 2024)

Quem vai dizer se eu sou vanguardista ou tradicionalista, nacionalista ou internacionalista, é minha obra. Não adianta ser vanguardista se sua obra é tradicionalista. Entendeu? (Fernando Cerqueira, 2021. In: A última vanguarda.)

Agora, eu concordo com você, eu acho que Salvador para Tom Zé foi mais uma passagem, realmente. (Sant´Anna, 2024)

Tom Zé é um filho total desse período. (Antônio Risério, 2021. In: A última vanguarda. [*grifo nosso*])

Salvador tem alguns recantos que ainda moram no meu coração. (Tom Zé, 2006. In: Astronauta, 2009. [*grifo nosso*])

Buzinório (1978) - Acervo pessoal de Tom Zé. Ver em: Tom Zé, 2011, p.282.

No decorrer da pesquisa, Salvador aparecia como uma incógnita a ser revelada, um mistério. Por mais que soubéssemos da relação do músico com a cidade, isso não estava explicitado em quase nenhum material, e quando estava era sempre de forma *en passant*. Tom Zé diz pouco sobre sua estadia pela cidade, não há uma canção – dentro do recorte da pesquisa[36] – que fale sobre Salvador, não há muitos registros fotográficos, nas entrevistas Salvador raramente é uma questão, suas falas sobre a cidade são pontuais e, normalmente, focadas na Escola de Música. O curioso é que, quando se pensa em termos de tempo linear – cronológico –, são praticamente 20 anos morando nesta cidade. O artista se mudou para a capital da Bahia para cursar o ginásio, em 1949, e, salvo algumas idas e vindas a Irará, só sai da capital baiana em 1968, quando se muda para São Paulo. São 20 anos em uma cidade que, como vimos, transpirava progresso cultural e arte, mas que, de certa forma, não é verbalizada na obra e biografia do autor. Como nos coloca a professora e prima do compositor, Márcia Sant´Anna (2024): “Salvador para Tom Zé foi mais uma passagem, realmente”.

Vemos, diante das falas expostas acima, que a *des-canção* de Tom Zé é reflexo explícito dessa abordagem musical que subverte as convenções da música tradicional. Em vez de seguir estruturas previsíveis de melodia, harmonia e ritmo, a *des-canção* quebra essas normas, incorporando elementos de experimentalismo, dissonância e repetição, frequentemente com uma ênfase na palavra falada e nos sons cotidianos. Além da preocupação multidisciplinar, como vimos no lado A desta pesquisa, há uma preocupação desde a montagem da capa do disco, ao gesto, à como isso vai ser levado aos

[36] Posteriormente, nos álbuns que sucedem os anos 2000, temos algumas canções que trazem Salvador em suas letras, como a canção *Solvador Bahia de Caymmi*, 2008, do álbum “Estudando a Bossa: Nordeste Plaza”.

palcos e repercutir no público. Então, a *des-canção* não é apenas uma técnica musical, mas uma abordagem filosófica que desafia e expande os limites do que a música pode ser, refletindo a mesma busca por inovação e quebra de barreiras que caracterizou a vanguarda baiana.

A música “Toc” é um exemplo da influência desta vanguarda e da formação que ele recebeu não só na Escola de Música da UFBA, mas em todas essas vivências multidisciplinares que aconteciam em Salvador. A vanguarda baiana buscava romper com as barreiras dos gêneros artísticos, algo que Tom Zé faz explicitamente em suas *des-canções.* Ele pega a estrutura familiar da canção e a desconstrói, desafiando as expectativas do ouvinte, transformando a canção em uma exploração sonora. “Toc”, assim como as outras composições de Tom Zé, não é apenas uma peça instrumental; é um comentário crítico e inovador sobre a condição humana e a cultura brasileira, reafirmando o papel da arte como veículo de reflexão e transformação social.

Através da experimentação, desconstrução de gêneros e uso inovador de timbres e texturas, Tom Zé criou – e ainda cria – uma obra que é ao mesmo tempo uma homenagem e uma evolução das ideias que surgiram nesse ambiente de vanguarda. Assim, é possível dizer que Salvador está presente em toda a obra e ousadia de Tom Zé. A musicalidade, a expressão corporal, a escolha pela radicalidade é a insistência nessa Salvador vanguardista dos anos de 1950 e 1960. Como o próprio Tom Zé (2023)[37] nos traz: “Entrando naquela escola, quem pode escapar dela?”; e completa: “Koellreutter e seu sucessor, Ernest Widmer, estão presentes em mim” (Tom Zé. In: Valletta, 1999).

[37] Conversa de WhatsApp no dia 26 de outubro de 2023.

QR-CODE 16

Sugiro que você direcione a câmera do celular ou tablet para o QR-code acima para ouvir o áudio-montagem **“Composição**”. 2021.

Composição. Eloisa Marçola, 2021.

Áudio-Montagem elaborado e apresentado para/na disciplina Composição e Cultura, oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Música – PPGMUS/UFBA, ministrada pelo professor Dr. Alexandre Mascarenhas Espinheira, no segundo semestre de 2021. A composição é uma montagem a partir das obras:

– "**Dói".** Tom Zé, 1976. Álbum: "Estudando o Samba".

– "**Hein?".** Tom Zé, 1976. Álbum: "Estudando o Samba".

– "**Tijolinhos, Material De Construção 'Audição Espontânea Do Silêncio'".** Walter Smetak, 1974. Álbum: *Smetak*.

O FAMOSO ABACAXI

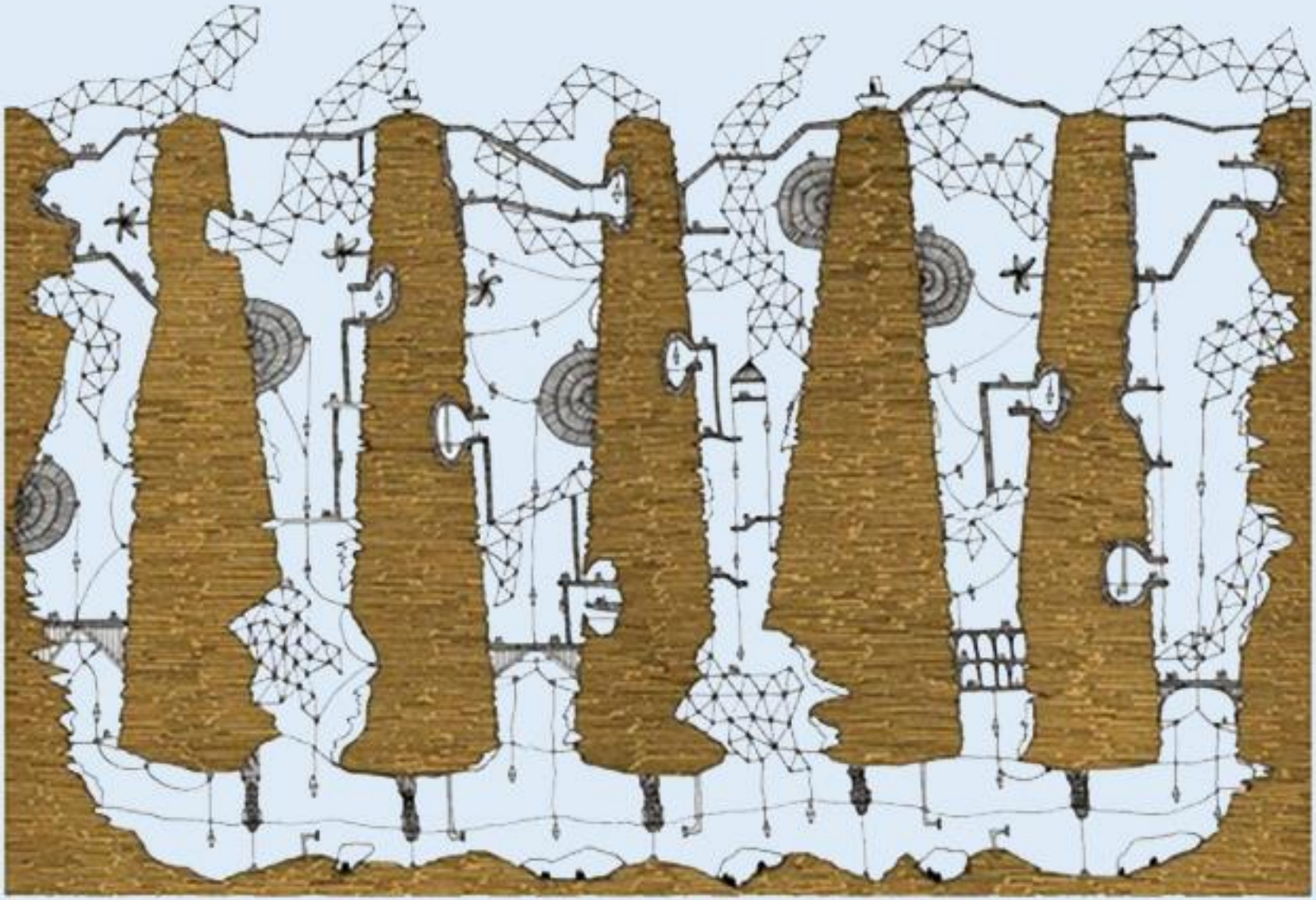


Imagem:

– **Isaura.** 2016. Ilustração de Karina Puente baseada no conto “As Cidades Delgadas 1”, do livro “As Cidades Invisíveis” de Ítalo Calvino. Ver em: Taylor-Foster, James. **Ilustrações das "Cidades Invisíveis" de Italo Calvino** [Italo Calvino's 'Invisible Cities', Illustrated] 15 Fev 2020. ArchDaily Brasil. (Trad. Delaqua, Victor) Acessado 30 jun. 2024. <https://www.archdaily.com.br/br/781197/ilustracoes-das-cidades-invisiveis-de-italo-calvino> ISSN 0719-8906.

Nota:

Esta sessão contém trechos do verbete “Fabulação”, escrito em parceria com Igor Queiroz, publicado no livro “Laboratório Urbano: pequeno léxico teórico-metodológico” destacado pela diferenciação na cor do texto. Ver em: Marçola, Eloisa.; Queiroz, Igor G. **Fabulação**. In: Jacques, Paola B., et. al. **Laboratório Urbano: pequeno léxico teórico-metodológico.** Salvador, EDUFBA, 2022, p.153-161.

QR-CODE 17

Sugiro que você direcione a câmera do celular ou tablet para o QR-code acima para ouvir a canção **“O Abacaxi de Irará”** (1972), de Tom Zé, José Ribeiro e Antônio Perna Fróes.

Irará: i-r-a-r-a, Irará.

Perto de Feira de Santana, entre Feira e Alagoinhas. É uma cidade pequenininha. Eu estudava no prédio escolar que era na Barra – que geralmente é o fim da cidade –, e durante todo o tempo da escola primária eu ficava torcendo pra cercar de casas a Barra. Nunca cercou. (Tom Zé, 1990. In: Ensaio)

O Abacaxi de Irará

Tom Zé, José Ribeiro e Antônio Perna Fróes (1972)

Minha terra é boa,

plantando dá

o famoso abacaxi de Irará. (2x)

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. (2x)

Minha terra é boa

plantando dá

o famoso abacaxi de Irará. (2x)

Véio viúvo com setenta anos

ainda quer casar

Pergunto pra ele o segredo

e peço pra me contar.

Falou o véio:

Vá comendo abacaxi

de Irará

que você vai se animar. (8x - *fade-out*)

Uma criatura dentro de mim ficou em Irará e a
outra embarcou numa viagem astronáutica.
(Tom Zé, in: Pimenta, 2011, p.42.)

Desde a primeira vez que fui à Irará busquei “o famoso abacaxi de Irará”. No início pensei que pudesse ser a época: que aquele mês ainda não fosse colheita de abacaxi. Afinal, meu referencial de cidade produtora de abacaxi é Monte Alegre de Minas, em Minas Gerais, onde quanto mais perto da cidade, mais barracas vendendo abacaxis vão aparecendo na estrada, uma cada vez mais próxima da outra. São várias, sempre cheias de abacaxi. Voltei. Uma, duas, inúmeras vezes. Nada do tal abacaxi de Irará. Depois, pensei: A festa! Há de haver uma festa do abacaxi. Quando será? Afinal, toda cidade que tem uma cultura como principal sustento econômico, tem uma festa que homenageia aquela cultura. Pois, pronto! Irará não tem a festa, mas tem a Feira... da Mandioca!

> Era uma festa tradicional que tinha lá [em Irará]. Porque a principal atividade econômica lá é a mandioca, e aí tinha essa feira, chamava Feira da Mandioca. Era uma feira que tinha espaços para se discutir a questão da lavoura, a coisa das técnicas de produção, de assistência técnica, da comercialização, da produção, do beneficiamento, e ao lado disso tudo tinham muitas barracas com vendas de artesanato, de comida – principalmente comidas feitas à base de mandioca – e tal. (Santana [a], 2024)

> La em Irará não tem latifúndio, todo mundo tem uma tarefa, duas tarefas de terra – não sei saber o que é uma tarefa pra dizer a vocês, uma tarefa eu acho que é o que o homem pode trabalhar num dia. Então, cada criatura tem uma tarefa, duas tarefas. E ali ele planta um pouco de milho,

> um pouco de feijão, um pouco de (isso pra comer) mandioca – pra farinha que é o principal da alimentação –, isso, aquilo e aquilo outro, e criam umas galinhas por ali, soltas, e planta fumo – naquele tempo plantava tabaco, agora parece que diminuiu –, que era o que ia dar o dinheiro do fim do ano. (Tom Zé, 2013, In: Varella, 2017)

> Como sertanejo, ele [Tom Zé] provavelmente nunca foi muito de praia. E o recôncavo é mais praieiro. Embora Irará tenha feito parte do recôncavo econômico na época do fumo, nessa época aí que a gente está falando [1950 e 1960] a grande produção de Irará era fumageira, tabaco. Uma enorme produção de tabaco. E como vendia muito para Suerdieck no recôncavo, então ela fazia parte do recôncavo econômico, mas não do recôncavo cultural totalmente. E é um lugar que fica justamente nessa fronteira entre recôncavo e sertão, mas mais pro sertão. Uma coisa mais pra dentro, mais contida, mais sertaneja. (Sant´Anna, 2024)

> Fumo e mandioca. A mandioca sempre esteve presente, mas o fumo também foi uma atividade muito desenvolvida lá. Na década de 60, o município de Irará foi o maior produtor de fumo do Brasil. Entendeu? Agora, no ano da década de 60. Então se produzia muito fumo, tinham muitos armazéns de beneficiamento de fumo lá. Inclusive meu avô, avô de Tom Zé, tinha um armazém desses. Mas a mandioca sempre esteve presente, então quando o fumo entrou em crise, em decadência, a mandioca ocupou ainda mais espaço. (Santana [a], 2024)

Em consonância com o que foi dito nos relatos acima, a mandioca e o fumo aparecem no brasão e na bandeira da cidade. Na descrição dos símbolos, disponível no site da prefeitura da cidade[38], consta: “Na base do escudo o pé de mandioca ao natural diz que o município é grande produtor”

[38] As formas e apresentações do Brasão e da Bandeira são apresentadas na Lei Nº 40, de 31 de janeiro de 1978. Ver em: <https://irara.ba.gov.br/simbolos/>. Acessado em: 15 jun. 2024.

(Prefeitura, 2024), no que diz respeito ao brasão, e “No segundo plano ao natural geminados os pés de fumo simbolizam a grande riqueza agrícola do município” (*Ibidem*), no que diz respeito à bandeira.

Brasão da cidade de Irará.

Bandeira da cidade de Irará.

Então, de onde vem o famoso abacaxi de Irará? Me voltei para a letra da canção. A poesia é formada por duas estrofes e um refrão – que aparece em dois momentos da canção: no início, ele abre a canção, e se repete na passagem da primeira para a segunda estrofe –, a canção acaba com a repetição dos quatro últimos versos da segunda estrofe em *fade out*[39]. O refrão anuncia a qualidade

[39] O "fade out" é uma técnica de processamento de áudio utilizada na produção musical onde o nível de amplitude (volume) de um sinal de áudio é gradualmente reduzido até atingir o silêncio completo. O “fade out” é implementado por meio de

da terra e o que se cultiva nela, já as duas estrofes são leituras e criações de crenças popular: a moça *emperrada* que apesar de fazer todos os votos para Santo Antônio ainda não se casou; o ensinamento do velho viúvo que insinua uma performance – ou desejo – de vida sexual ativa; e *o famoso abacaxi de Irará* fazendo milagres em ambos os casos.

Irará é uma cidade pequena e que assim se mantem. O município, além do cultivo da mandioca – principalmente para a fabricação de farinha de mandioca, que constitui a base econômica da cidade e absorve a maior parte da mão de obra dos habitantes da zona rural –, detém uma tradição consolidada na produção de artesanato e na prática da agricultura de subsistência. Ademais, o feijão e o milho figuram como produtos agrícolas de significativa relevância na economia interna de Irará. A maior parte da produção agropecuária é comercializada na feira livre da cidade (que ainda hoje acontecem aos sábados)[40].

Como dito por sua prima, a professora Márcia Sant´Anna (2024): Tom Zé é um sertanejo. De fato, geograficamente, Irará está posicionada numa zona de transição entre o recôncavo e os tabuleiros semiáridos – como já apontado por Sant´Anna –, é como uma porta para o Sertão, de clima árido, solos superficiais e pedregosos, e uma vegetação diversificada que combina a floresta tropical de um lado e a caatinga de outro.

---

uma automação de volume, que pode ser linear ou exponencial, dependendo do efeito desejado. Essa técnica é empregada para criar uma sensação de encerramento suave e contínuo, evitando um término abrupto da música.

[40] Olha aí o caixeiro viajante da sessão “Uma Irará na Estação do Brás”.

No entanto, quando Sant´Anna diz que Tom Zé é um sertanejo, o significante que carrega vai além das questões geográficas. Segundo o cantor (2011, p.259): “[...] o sertanejo é um homem que só pensa em cultura. [...] Como é que um analfabeto só pensa em cultura? O sertanejo, o povo do mato; é isso que o Euclides diz”. Irará é uma cidade rica no incentivo às artes, principalmente no que tange à música. A cidade abriga duas das filarmônicas mais antigas da região, sendo reconhecidas nacional e internacionalmente. As filarmônicas de Irará oferecem educação musical às crianças e jovens, possibilitando o aprendizado de diversos instrumentos. Para sociedade de Irará, as filarmônicas são fundamentais para a manutenção de tradições musicais, muitas vezes transmitidas de geração em geração, além de representarem o município em concursos e festivais, contribuindo para a divulgação e valorização da cultura iraraense. José Carlos [Kau] Santana (2024) e Márcia Sant´Anna, primos de Tom Zé, reiteram:

> Tinha concurso de filarmônicas em Salvador e a de Irará ganhou tantas vezes que depois ela não pôde mais concorrer disputando, ela era hors concours: ela participava, mas não estava concorrendo. Mas a Filarmônica de Irará existe há 70 anos de forma ininterrupta, e ela já formou tantos músicos. Se você for nas principais bandas de Salvador – de Ivete Sangalo, de Carlinhos Brown – tem músicos de Irará. Então a Filarmônica, até hoje, tem um papel muito importante na formação musical de crianças, adolescentes. Tem uma escola, uma escolinha, que eles começam com flauta doce e à medida que o tempo vai passando, a idade vão tendo, eles vão pegando instrumentos, outros instrumentos, até entrar no corpo da filarmônica mesmo, serem músicos da filarmônica. Isso desde a criação. (Santana [a], 2024)

> Agora, é um traço da família muito forte, também, a musicalidade. O ritmo, a dança, o gostar de música, o gostar de dançar. [...] nós fomos criados em um ambiente musical nesse sentido. [...] Esse é um traço da família e é um traço da cidade de Irará. Irará é uma cidade musical. Muita gente é músico em Irará. Irará é uma cidade pequena que tinha duas filarmônicas, porque uma só não abarcava todo mundo que tocava. Altamente premiadas. [...] **Então, a cidade é isso!** [...] Ou seja, a música e a arte, de um modo geral, na minha família, eram vistas como parte da formação. Não é que você fosse ser artista, não tinha nenhuma obrigação de ser artista, mas você tinha que conhecer música, tinha que conhecer literatura, você tinha que conhecer artes plásticas. Pra ser uma pessoa você tinha que passar por isso. (Sant´Anna, 2024. [*grifo nosso*])

É neste universo que Tom Zé nasce e se constitui. Um sertanejo que se mantém sertanejo esteja onde estiver. Que se orgulha dessa origem e, principalmente, da forma como o sertanejo olha para o mundo. Somado a isso, é atravessado desde muito jovem pela obra de Euclides da Cunha – *Os Sertões* – e pela experiência no balcão da loja do pai. A observação minuciosa de seu entorno, a curiosidade em ver como a vida se apresenta e se modifica do micro ao macro, são características impressas em toda a obra do compositor, como vimos vendo neste trabalho. O artista conta que desde criança ficava na loja do pai, em Irará, ouvindo os causos que os agricultores/trabalhadores contavam, e que ao ler *Os Sertões* ficou surpreendido com como aquilo lhe era familiar, como aquele livro narrava a sua própria vida. A escrita em linguajar oral, a escuta atenta às conversas daquela gente – conversas contadas repetidas vezes, na repetição, para que não seja esquecida –, a música como algo natural e que está no cotidiano da cidade, as crenças passadas de geração para geração, os personagens

que quebram a monotonia do dia-a-dia da cidade, são marcas desse território que Tom Zé, ao criar e narrar, coloca em existência: Irará.

"A Rita Lee diz que meu convidado 'abre portas de um mundo paralelo' [...] ele é professor e estudante, detetive e cientista, um menino de 85 anos" (Provoca, 2022. [*grifo nosso*]). São com essas palavras que Marcelo Tas apresentou o entrevistado da noite do programa *Provoca*, da Tv Cultura em 19 de julho de 2022. O convidado: Tom Zé. Me lembrei de uma conversa informal que tive com Rebeca Matta[41], na qual ela me contou que em um show que eles iriam apresentar juntos, Tom Zé, pouco antes de entrar no palco, a pegou no colo e a levantou – como uma brincadeira de boa energia para iniciar o show – e finalizou dizendo: "Ele é um menino, um menino! E vai ser assim sempre". No documentário "Astronauta Libertado" tem alguns depoimentos que também dizem como Tom Zé carrega consigo a essência da criança. As falas, somadas à canção "O Abacaxi de Irará", me fazem pensar que esse menino, em um gesto genuíno característico da infância, fabula uma Irará outra: A Irará de Tom Zé.

Ao *abrir portas de um mundo paralelo*, Tom Zé nos coloca nesse limiar entre a realidade e a ficção, nos convida ao lúdico, a brincar com ele. Poderia pensar, então, que a canção "O Abacaxi de Irará" é mais uma das crenças contidas na própria canção e que, repetida várias vezes, ganha força e gera imaginários coletivos. Acreditei por muitos anos que Irará realmente tivesse o abacaxi como cultura econômica, mas é fabulação do artista. Irará está em tudo o que diz respeito à Tom Zé:

[41] Rebeca Matta é multiartista, de Salvador. Já gravou canções de Tom Zé e fez parcerias artísticas com o compositor.

entrevistas, shows, documentários, biografias, livros, discos e canções. Assim, através da repetição e da narrativa poética, o compositor cria uma fabulação de sua cidade natal. É como se ele transformasse Irará em um lugar mítico no imaginário de quem o ouve, onde as crenças populares e os elementos culturais se entrelaçam para formar uma identidade outra de cidade.

> Tem uma festa lá [Irará], a festa de fevereiro, que é... a padroeira de Irará é Nossa Senhora da Purificação, e tem uma festa. [...] Nessa festa a música dele é tocada e todo mundo sabe que é dele, que é uma música muito animada e que fala das coisas de Irará: da Lavagem, da porta bandeira – que era uma pessoa que era parteira e era do candomblé, Melânia. Ele adorava Melânia, toda vez que ia a Irará ele ia ver Meânia –. Então, essa relação com a festa tem muito, apesar de ele não ir na festa, mas a festa tem a presença dele, assim, através das músicas. (Santana [a], 2024)

Ao fabular sobre Irará, Tom Zé não só perpetua as tradições e histórias de sua cidade, mas também a transforma, dando-lhe novos significados e possibilitando que ela viva de maneiras que vão além da simples descrição factual, da representação. A fabulação cria desvios, deslocamentos, movimento e assim inventa outros modos de cotidiano, de estar e se relacionar com o mundo. Portanto, é um ato criativo que enriquece e modifica a compreensão, a apreciação e a noção de pertencimento com um lugar. Nesse sentido, entendo a cidade um singular-plural, pois na fabulação não há como dizer apenas de uma cidade – matéria, concreta –, mas para além de, atravessado por isso: são várias e de infinitas possibilidades.

Nesta brincadeira de imaginar passados recalcados e futuros possíveis, sempre a partir do presente, poderíamos afirmar que o urbanismo e os diversos modos de narrar histórias, não existem sem a faculdade de fabular, mas, assim como o fez Walter Benjamin (2013) em *Infância em Berlim em 1900*, não consiste em projetar um eu, mas em fazer emergir uma visão coletiva, sobretudo quando pretendemos com isso discutir cidades. A potência política da fabulação estaria, portanto, na construção subjetiva de uma cidade imaginada e produzida coletivamente.

A fabulação se relaciona à cidade através da sua vivência cotidiana. Desperta desejos, ações, projetos, nos mais diversos níveis e está presente no ato de projetar cidades, no gesto de planejá-las e desejá-las. Ela toca a realidade na medida em que pretende ou a torna possível de acontecer, de refletir sobre, de criticar, contaminando-a. O ato de fabular, portanto, segue no caminho de contar/fazer emergir muitas outras histórias das nossas cidades. Permite traçar uma leitura da construção do pensamento urbanístico, através de tensões, fricções e choques entre diversos discursos e imagens.

Nas canções de Tom Zé, o músico-compositor e tropicalista reconhece a fragilidade da cidade e entrega ao ouvinte uma reflexão, uma crítica, uma ironia, uma narrativa, uma fábula de cidade. Ele absorve uma prática subjetiva, cria uma subjetividade outra e devolve em prática uma terceira. Desta forma, o artista atualiza um espaço fabular e, assim, vai criando uma cidade fabulada. Isto é, ao mobilizar sua cultura, sua visão de mundo, Tom Zé desestabiliza e coloca em completa suspensão o que é entendido por realidade, assim, posterga uma vivência em um mundo de infinitas possibilidades, em transe, em fábula, e rompe com a tirania do visível e do material. Ao falar de sua cultura, de seu povo, de sua terra, Tom Zé faz o que o sertanejo faz para se manter vivo:

> E a vida diária é um trabalho cultural, no interior da Bahia. Num mundo em que não há coisa escrita, **a cultura está o dia todo sendo processada**, para passar de pai para filho, para não ser esquecida. Quem sabe escrever, bota nos livros, guarda na biblioteca e pode ir ver novela; mas quem não sabe tem que ficar com aquilo o dia todo... (Tom Zé, 2011, p.288 [*grifo nosso*])

A fabulação é parte fundamental nesse *processamento diário da vida cotidiana*. Na fabulação deslocamos os significados em um movimento de saída dos limites e das normas estabelecidas, uma quebra das estruturas e significados fixos. Em certa medida, a fabulação também é um meio de inventar novas formas de vida e modos de existência, logo, nos diz de como experienciamos espaço, territórios, cidades. A constituição desses espaços, das cidades, também está em como narramos e as criamos em nós e para o Outro.

Paulo Mendes da Rocha (2016, In: Tudo...) traz, no documentário sobre sua vida, que as cidades foram feitas para que pudéssemos conversar e escapar, assim, da solidão. São também nessas *conversas* que criamos "cidades invisíveis", como aquelas de Ítalo Calvino (1990, p. 24), quem diz que "uma paisagem invisível condiciona a paisagem visível". Frequentar as cidades invisíveis diante da "cidade visível" por meio da fabulação pode revelar-se uma técnica poderosa para narrar, apreender, pensar a cidade contemporânea, e disputá-la através de outros imaginários, das reflexões e dos desejos despertados pela experiência narrativa.

> O trabalho do artista pressuporia um rompimento com o espírito do tempo para, ao contrário da história tradicional, não tratar o passado como um passado morto, mas fazê-lo presente. Em outras palavras, ele realizaria um exercício de imaginação e idealização do passado para que

> este, identificando-se com o presente, lhe servisse, eventualmente, de exemplo com tudo que possuísse de valor. A arte é vista assim, como uma experiência de reencontro entre passado e futuro, como reminiscência do que, embora sendo passado, não deixou de ser e se realiza a cada vez na ação profética do novo. (Pereira, 2004, p.227)

"Neste mundo moderno que abandonou os contos de fada, nós, os cantores e poetas, temos que fazer de nossas peças crimes. Uma canção tem que ser um crime" (Tom Zé, 2011, p.125) A fabulação mostra-se, enquanto prática de sobrevivência, como uma potência que vai além do verdadeiro ou falso, da realidade ou do imaginário, de resistência a tempos de autoritarismo e censura da possibilidade de sonhar. É preciso, portanto,

> [...] advertir que estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de *pensar* por imagens. Penso numa possível pedagogia da imaginação que nos habitue a controlar a própria visão interior sem sufocá-la e sem, por outro lado, deixá-la cair num confuso e passageiro fantasiar. (Calvino, 1990, p. 108)

O abacaxi, em Irará, existiu como cultura. No entanto, não na potência com que a narrativa da canção sugere: como uma cultura dominante e significativa para a economia da cidade. Tom Zé conta em diversas entrevistas – e me contou também por WhatsApp no dia 23 de outubro de 2022 – que fez a canção “O Abacaxi de Irará” a partir da observação de uma pessoa que vendia três abacaxis em um tabuleiro na feira livre da cidade (aquela que acontece aos sábados). Conta ainda que a inspiração para canção foi ele achar curioso que ninguém comprava os abacaxis e, então, a canção é como jingle

para a venda dos abacaxis. Santana [a] (2024), em uma entrevista cedida à pesquisa, quando perguntado sobre a relação de Irará com abacaxi, esclarece:

> Porque teve lá [em Irará] também. É assim: Porque tem um município, Coração de Maria, que é vizinho de Irará, faz fronteira com Irará. E Coração de Maria até hoje produz muito abacaxi. E Irará introduziu o abacaxi também depois, porque lá primeiro foi fumo. [...] E também foi introduzido, por conta da proximidade com Coração de Maria, que produzia abacaxi, lá também se introduziu a cultura do abacaxi. Se planta ainda, mas é muito pouco. Teve uma época em que se desenvolveu bastante, mas depois teve um retrocesso, não sei, eu acho que por conta de praga, uma coisa assim, não foi adiante. (Santana [a], 2024)

Tom Zé presentifica a sua cidade natal, nesse exercício diário de contar sobre ela, não é à acaso que Irará está em tudo o que diz respeito ao artista, como já mencionado. A Irará de Tom Zé, quando repetida inúmeras vezes – como o artista o faz –, está no bairro de Perdizes em São Paulo, está em Nova Iorque, na Suíça e – como vimos na fala de Santana [b] acima –, está também em Irará da Bahia. A Irará de Tom Zé: uma cidade fabulada, presente em e para quem o ouve. O compositor cria, ao contar/cantar sobre sua terra, essa paisagem invisível, e pela repetição projeta-se ali as referências de todas as outras cidades já vivenciadas, e ainda, de tudo o que se contou sobre esse “novo” lugar, das fotografias, da poesia, dos cheiros, das narrativas, das músicas. Como a espiral, que retoma ao mesmo ponto, ainda que aquele já não seja igual ao que era antes e, assim, não deixa com que o fluxo do movimento do que se constitui incessantemente – sujeito e cidade – pare.


IRARÁ É MEU NAMORO.

Imagem de fundo: fotomontagem (2024) elaborada pela autora, a partir das obras:

– **Festa da Lavagem de Irará**. 2019. Fotografias tiradas pela autora em visita à Irará na ocasião da Festa da Lavagem de Irará. 25 jan. 2019.

– **Inauguração Marco Zero de Irará.** 1966. Fotografias de Lênio Braga. Os azulejos do marco zero também é obra de Lênio Braga. Disponível em: <https://www.leniobraga.com.br/esculturas/oratorio-de-n-s-da-purificacao-irara-ba/>. Acessado em: 30 ago. 2023.

Nota:

Todas as imagens dessa sessão são uma mescla entre:

– Imagens de Irará antiga: arquivos recebidos de José Carlos [Kau] Santana. 2024.

– Fotos da Festa da Lavagem de Irará: Fotografias tiradas pela autora em visita à Irará na ocasião da Festa da Lavagem de Irará. 25 jan. 2019.

– Fotografias de Lênio Braga. Os azulejos do marco zero também é obra de Lênio Braga. Disponível em: <https://www.leniobraga.com.br/esculturas/oratorio-de-n-s-da-purificacao-irara-ba/>. Acessado em: 30 ago. 2023.

QR-CODE 18

Sugiro que você direcione a câmera do celular ou tablet para o QR-code acima para ouvir a canção **“Lavagem da Igreja de Irará**” (1978), de Tom Zé.

Lavagem da Igreja de Irará

Tom Zé (1978)

Zé, Zé, Zé Popô
foguete do ar me anunciou
Irará é meu namora
e a lavagem é meu amor
Na Quixabeira eu ensaio
na Rua de Baixo eu caio
na Rua Nova eu me espalho
na Mangabeira eu me atrapalho.

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.

Melânia, porta-bandeira
com mais de cem companheiras
lá vem puxando o cordão
com o estandarte na mão
em cada bloco de cinco
das quatro moças bonitas
tem três no meu coração
com duas já namorei
por uma eu quase chorei.

Na Lavagem minha alma
se lava, chora e se salva
segunda, lá no Cruzeiro
eu me enxugo no sol quente.
No céu, na porta de espera
sinhá Inácia foi louvada
vendo os pés de Zé-Tapera
São Pedro cai na risada.

Pé dentro, pé fora
quem tiver pé pequeno
vai embora.

Quem chegou no céu com atraso
foi Pedro Pinho do Brejão
que se demorou comprando
quatro peças de chitão.
Mas logo em sua chegada
duzentas saias rodadas
ele deu ao povaréu
e organizou todo mês
lavagem da porta do céu.

Por favor me vista
não me deixe à toa
lá naquela loja
tem fazenda boa
tem fazenda boa
pra sinhá-patroa.

Tem fazenda fina
pra moça grã-fina,
tem daquela chita
pra moça bonita.


IRARA


Raai


LOJA


POSTO CARAVELA

IRARÁ, IRALÁ, IRÁ.

Imagem de fundo (2024): fotomontagem elaborada pela autora, a partir de uma série de fotos tiradas de Tom Zé em Irará, quando ele visitou a cidade em 1992. Acervo disponível no site do artista. Ver em: < https://tomze.com.br/>. Acesso em: Junho, 2024.

QR-CODE 19

Sugiro que você direcione a câmera do celular ou tablet para o QR-code acima para ouvir a canção **“Irará Ira lá**” (2014), de Tom Zé

Irará Irá lá.
Tom Zé (2014)

É elevando Sinhá Inácia,

Melânia, Pedro Piroca

Que Irará chegará lá, lá! (4x)

Iralá, iralá, irá

Iralá, iralá, irá

Irará, Ira lá, Ira lá

Professora Hildete, Lurdes, professor Artur

Escola pra Dudu,

Chico de Beto e Zé Bacu.

Zeca, Celeste, Elísio e Ubaldino,

Almiro mestre, Anísio Bombardino, ai!

Ai doutor Deraldo, Marle, Edi,

Os corações ali,

Xaxá regendo a Vinte-cinco!

É elevando Sinhá Inácia

Melânia, Pedro Piroca vezes

Que Irará chegará lá, lá! (4x)

Iralá, iralá, irá

Iralá, iralá, irá

Irará, Ira lá, Irá lá

Diu, Zé Nilton, Cao, Aguinaldo meu

Margô, Zé Aristeu

Tõe Luiz, Virgínia, Val, Sinval, Romeu

Renato, filho de Dona Ceci,

Não fosse ele eu não estava aqui.

Dona Maninha, mãe de leite minha

Guile, Paulo Campos

Dega de Bráulio, Elzinha

Irará é meu namoro. O único rio de Irará chama-se Rio Seco. Em Irará aprendia-se também a tabuada. Será que todo mundo de Irará entendia aquele negócio com a exatidão que eu entendi? Todos nós em Irará, tínhamos três medos: Deus e o inferno, medo de Lampião e seus cangaceiros e, por fim, um medo terrível dos alemães, da guerra e de palavras como “Berlim”. Que horas você volta de Irará? Férias escolares. Irará. Julho. 1955. Onde eu estava: em resumidos ais, Irará, naqueles dias, era um jogo de espelhos contrapondo tempos. Tô em Irará. Para nós, em Irará, esse sentimento se intensifica porque tudo ficava muito longe, muito afastado de nós, já pela geografia. Me avisa quando sair de Irará. Um novo acordo, entre o *descantor*, que era eu, e aquele auditório incerto de Irará. Metafísica por demais vultosa para nossa especulação em Irará. Em Irará e depois em Salvador, tal coisa me aconteceu várias vezes. Você vai ficar a semana em Irará? Onde já se viu, desorientar o passo e brotar um júri de televisão em Irará? Essa era uma grande preocupação minha no começo, em Irará: fazer parecer que tudo na cantiga acontecia natural, no correr do tempo, como o dia, como a vida, quase improvisado. É uma música muito animada e que fala das coisas de Irará, da Lavagem, da porta bandeira – que era uma pessoa que era parteira e era do candomblé, Melânia. Outra mulher me puxa novamente para Irará. Vem passar a semana aqui em Irará. Voltemos à minha vida anterior e calma em Irará. Como em Irará não havia nenhum televisor, curiosamente eu cantaria naquele programa antes de ver televisão pela primeira vez. Vou fazer um café e voltar pra Irará daqui. Em Irará, só os jornais da capital poderiam me socorrer nessa situação de urgência. Ela morava na Vila da Conceição, mas apareceu inesperadamente em Irará naquela tarde. Ele é quem articula o movimento Irará vive. A feira de Irará é no sábado. Despedida de Irará: humanidade dói. Dona Maria

Bago-Mole, senhora pacata e respeitável, era, predestinada e dadivosa, a primeira experiência oficial para todo rapaz de família em Irará. Desisti de ir para Irará hoje. E quando Irará entrou em delírio, com os festejantes voltando da Missa do Cruzeiro serpenteando numa possessão de carne tão exaltada que recendeu pez e enxofre na poeira levantada, eu estava envolvido até a garganta, porque foi uma cantiga minha que ensandeceu a turba: “Maria Bago-Mole”, parceria com Dega de Bráulio. Nossa Senhora da Purificação dos Campos de Irará sentia o cheiro das barracas, comida, bebida. E ele vai falar agora de Irará como multiverso? Eu lembro muito de uma música sobre os doidos de Irará. Eu gostava de cantar essa música, eu achava engraçada. Pode-se dizer que em nossa remota Irará Dona Maria aperfeiçoava de uma só vez a sagrada religião e a vetusta mitologia. Das Dores, eu conheci bastante, era uma mulher que vivia meio pela rua de Irará. Ela ficava muito na casa, no quintal da casa de umas tias, tias avós, que eram irmãs do meu avô, Lala e Neném. Tudo era perto em Irará. Ou que Irará hospedou por um dia a gesta tropicalista; ou que o delírio de Santo Agostinho em sonho depravado invadiu nosso solo e depois veio o vento vingador do Apocalipse em cipoadas flamejantes mas que, testemunhando, meus *olhos olharam para trás e para a frente*, sem a consequente transformação em estátua de sal. Eu devo ficar essa semana em Irará. O que realmente aconteceu em Irará é que a música foi proibida. No AI-0 de Irará o termo usado se firma: proibida. Lá mesmo, em Irará, tivemos aparições e milagres. Tanto que, nos anos 30, introduziu em Irará a gíria “alô, *boy*”. Como, se depois da conversa com Jesus/Vicente, dona Matilde profetizou vários acontecimentos que vieram a se confirmar em Irará? Tô em Irará. Tanto que a partir desse sinal de perdão, quando lhe adveio a perda da batina, foi considerada um grande erro do papa, pela qual Irará censurou Roma.

Como está o mundo iraraense? Em Irará, do ônibus para casa, eu e Augusto passamos por um amigo, contemporâneo nosso, que nos cumprimentou só com o dedo indicador, e escondido na extensão do guidom da bicicleta. Nessa noite, que ainda dormimos em Irará, bateram à porta de casa. Era o prefeito de Irará, seu Valverde, do partido contrário ao da nossa família. Elísio Santana foi prefeito de Irará duas vezes: a primeira durante a ditadura Vargas; depois, de 1945 a 1950, quando botou luz elétrica na cidade. Logo ao senhor, que imprimiu velocidade às nossas vidas pela rapidez instantânea da eletricidade – e fez enchendo de pernas os 48 quilômetros de Coração-de-Maria a Irará, pois com uma perna-poste a cada 25 metros, são quase 2 mil penas, se não erro na conta. Eu já disse a Safira que o "progresso" é um diabo que tem 4 mil pernas; pois se Elísio, para dar luz ao povo de Irará, roubou 2 mil pernas dele, ele se vingou roubando uma perna de Elísio. Seja com aquelas 2 mil surripiadas a Deus com que o senhor nos regatou do caro-de-boi para o século 20; seja com esta, sacrificada pela vingança do Olimpo, que o transforma num Prometeu e nos alça, a todos nós, seus eleitores de Irará, até as portas da mitologia, para participarmos de uma intriga de divindades e potestades. Foi meu primeiro momento de vida fora da Idade Média resguardada no bolsão cultural daquele Irará-Língua-Religião. Chove aí em Irará? Como ser vivente, participante em conterraneidade com todas as almas nascidas naquele Irará, eu existia diante de Deus e dos meus. Como toda roupa de Irará era também lavada aí, já na parte da calçada algumas lavadeiras se misturavam aos aguadeiros, apanhando o líquido potável. A primeira vez que vi o Grupo Corpo foi em Irará, 1946, quando eu tinha dez anos. Lavagem da igreja de Irará. E a lavagem é meu amor. O abacaxi de Irará. Minha terra é boa, plantando dá o famoso abacaxi de Irará. Vá comendo abacaxi de Irará que você vai se animar. Dá um chá de

abacaxi de Irará que é pro noivo se animar. Bom, nós todos éramos de Irará, inclusive tio Fernando. Mas você passa férias em Irará? Sim, a vida era em Irará. Você vai ficar aí em Irará nos dias de carnaval? Desde sempre a gente passava algumas férias, lá. E sempre quando eu ia pra Irará e ficava algum tempo lá, eu ficava muito na casa da mãe de Tom Zé, às vezes eu ficava em minha avó, mas a maior parte do tempo eu ficava na casa de Tia Helena. Aquela farda: minha farda feita em Irará não era igual à dos outros. Tudo era sofrimento. Foi naquele tal ano que eu tinha sido reprovado e fiquei em Irará, não fui nem estudar em Salvador. Como foi a lavagem de Irará? Como não se podia mais botar uma moça na Bahia a não ser em Salvador e a não ser interna, ela voltou para Irará. Meu pai, que sempre teve ojeriza – *ojeriza* – a viagem, recebeu 4.850 contos, botou nos bolsos, subiu em cima de um caminhão e foi para Irará. Podemos voltar um pouquinho para Irará? Ele era mais arredio, ele ficava muito na rua, ele não ficava interagindo muito, não. Água de cisterna a gente tinha, cisternas muito fundas lá em Irará. Tinha uma bica no quintal, uma espécie de poço ou de bica no quintal, e a gente cansava de ver Das Dores tomando banho nessa bica. Ela entrava no quintal pra se limpar, pra tomar banho. E falava sozinha, ela conversava muito sozinha. Das Dores fala só. Não havia ainda eletricidade em Irará, porque só chegou em 1950. Quando botaram luz elétrica em Irará também foi uma emoção. Botar luz elétrica em Irará. Olha, de Coração de Maria para Irará você passava meio dia viajando. Meu tio Elísio botou luz elétrica em Irará. Era prefeito de Irará. Quando era criança, qualquer pessoa que perguntasse em Irará: “Vai chover?”, você ia ali, botava a mão na janela, ficava conversando e depois dava uma opinião. Tô de boa, em Irará. De noite, teve tempo que não ia mais para a rua em Irará, ficava dentro de casa e ia à biblioteca de meu avô, ficava lá lendo. Uma criatura

dentro de mim ficou em Irará e a outra embarcou numa viagem astronáutica. Aí em Irará deve ter umas boas. Em Irará, a morte assume outras proporções, muito amplas no seu culto. E eu fiz umas músicas com esses doidos de Irará. Então eu vivi muito tempo dentro desse mundo “redondo”, onde um dia, já por influência, talvez, da educação ocidental que eu tinha nas escolas de Salvador, eu quis fazer uma música sobre a vida musical de Irará e com os personagens, mas já de uma maneira que não era a maneira simples do folclore. Vou ficar em Irará. Um dia, numa tarde, eu tinha tomado banho, mudei a roupa e fui para o jardim da cidade de Irará, um jardim, o lugar do *footing*, para encontrar as meninas e providenciar a minha vida de namoros e um amigo, Renato, passou por mim, assim, e disse: “Tom Zé, eu não toco mais flauta, agora eu toco violão, você precisa ver como violão é bonito!”. Porque eu já ia parar, eu já ia procurar emprego com a minha família em Irará, já estava tudo organizado, programado para isso. Perdizes é a minha Irará em São Paulo. Bom, então não podemos ir pra Irará. Uma música que meu amigo Renato Martins me mostrou, em Irará. Eu já tinha acertado de trabalhar no posto de gasolina com meu sobrinho, em Irará. Deixe esse negócio de Irará por enquanto, fique por aqui. Meu avô coitado, lá no interior, que não sabia o que fazer, teve que trazê-la pra Irará, porque se não queria colégio de freira, ia botar ela onde? Mas casou com meu pai, seu Everton, homem simples de Irará, mas um homem muito grande de coração. Em Irará, também se diz assim. Então, levo a peça para Irará? Quer dizer, isso é mitologia grega, não sei de que maneira foi parar em Irará. Foi assim: eu tinha dez anos, a Fonte da Nação é de onde vinha toda a água potável de Irará. O Irará do Brejo. A da Fonte da Nação é assim: aqui tá um gradeado junto do morro com a água saindo, os aguadeiros todos tirando água, enchendo os barris, todo mundo cantando, falando,

conversando; aqui, uma espécie de campo de futebol, um gramado imenso com as lavadeiras espalhando tecidos de todas as cores, chitões, coisas vermelhas, amarelas, brancas, tudo brilhando por causa do anil que se usava lá e por causa da possibilidade de ver claramente do sol nordestino, e tudo isso quase que me arrancou do chão! Em Irará, uma vez eu frequentei o partido, mas era uma turma gozadíssima. Mas no Irará, também a gente se queima de sol, fica bronzeado e se vira. Você já deu os parabéns para Irará? Já fui jogador de futebol na seleção de Irará. Filho, não é possível que um artista do teu nível fique confinado em Irará. Você é um músico respeitado na Bahia. Recentemente voltei a Irará para uma reportagem para a TV Cultura. Irará é uma cidade musical. Irará parece estar muito viva na sua cabeça. No mundo pré-gutemberguiano em que eu vivia, em que eu nasci, o alfabeto não era o centro axial da divulgação da cultura. O mundo tinha uma vida cultural muito rica apesar da ausência do alfabeto. Uma coisa de natureza oral. Hoje é aniversário de Irará? Bom, eu nasci numa cidade do interior da Bahia, no Recôncavo da Bahia, uma cidade que se chama Irará. Irará. Iralá. Irá.


A ESPIRAL

Imagem de fundo: fotomontagem (2024) elaborada pela autora, a partir do desenho **Tras-subjetividade**, 2021; e fotografias tiradas em visita-orientação, com a professora Margareth Pereira, às ruinas da Igreja do Nosso Senhor da Vera Cruz, na ilha de Itaparica, Bahia, no dia 02 de dezembro de 2023. Desenho e fotos da autora.

Pequeno verso para Tom Zé[42]

Tom Zé, 2024

A arte tem razão?
Tom diz que sim,
Zé diz que não.

No rebuscado rabiscado,
o popular encontra lar.

Erudição kamikaze,
de outros para-a-frase.

Cínico? cênico!
Sarcástico, sacastes?

Filha da culta,
a norma,
é puta.

[42] Poema enviado por Tom Zé, para a autora, via e-mail no dia 22 de março de 2024.

Naquele instante em que a gente não sabe se é ontem ou amanhã. Se é fim ou começo. No entre-tempo-espaço de “roda mundo, roda gigante”[43]: cirandar. (eu)

A rebeldia e o tal do cognitivo não têm língua. A rebeldia de em cima do palco eu ser um pequeno palhaço desrespeitoso e alucinado, que mergulha sem medo nos abismos, de fazer um gesto com uma plateia que eu não conheço. [...] Como achava que até as palavras eram pouco para me expressar, eu sempre botei o diabo do corpo.[44]

Em uma aula no Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural da Universidade do Estado da Bahia (Pós-Crítica/UNEB), em Alagoinhas – em dezembro de 2022 –, o professor Breno Silva apontou que um gesto importante no processo de escrita é “olhar pra fora”. Da janela de onde escrevo, todo fim de tarde andorinhas brincam em espirais de vento: faça chuva ou faça sol; aviões passam chegando e partindo: não é perto do aeroporto, mas é rota; tem também um casal de carcarás que sobrevoam por aqui: já tem um tempo que os adultos não aparecem, agora apareceram os filhotes; inusitadamente, uma vez vi um plástico preto voando: que dança linda esse plástico fez! voou pra longe, rumo à Bahia de Todos os Santos. Sim, da janela de onde escrevo consigo ver a Bahia de Todos os Santos; vejo navios: uns imensos, outros nem tanto, uns de carga, outros do que eu nem

[43] Estrofe da canção Roda Viva, 1968, de Chico Buarque de Holanda. Lançada no álbum “Chico Buarque de Hollanda – Volume 3” pela gravadora RGE.
[44] Ver em: Tom Zé, 2011, p.279.

sei o que – todos vão e voltam; vez ou outra ouço som de buzina desses navios – para uma mineira... isso é epifânico.

Em meus *fragmentos incompreensíveis de um ritual*[45]: para começar a escrever coloco sempre a mesma música, no volume 50, e quando ela acaba, volto, agora no volume 15, e deixo rolar a sequência da *playlist* intitulada "a escrita dela" – não, não tem nenhuma música de Tom Zé (música de Tom Zé é análise em looping e com concentração na canção, não dá pra escrever). Só consigo trabalhar ouvindo música, seja com projeto de arquitetura, seja analisando a canção, seja na escrita. Talvez seja uma forma de estar fora... e estar dentro, ao mesmo tempo – O dentro e fora da Banda de Moébius, da dobra de Deleuze, um tanto mais implicado, no êxtimo de Lacan: sempre em movimento, indissociável, singular-plural, no retorno, na repetição (sempre diferente). Não tem como olhar as andorinhas dançando e ignorar o que está aqui dentro. Sim, as andorinhas me sopraram soluções inesperadas para várias questões que se faziam turvas nesta pesquisa.

Talvez seja o "remorrer" que Clarice Lispector[46] fala na citação colocada no início deste trabalho, em que para saber, precisamos esquecer, onde "toda compreensão súbita é finalmente a revelação de uma aguda incompreensão" e ainda que "todo momento de achar é um perder-se a si próprio" e que para "sabe-lo de novo, precisaria agora remorrer". Talvez o remorrer de Lispector seja esse instante que não é fim, nem começo, é o entre, o desvio, o nebuloso, o retorno da espiral: o ponto de retorno, mas diferente, "pois não se repete, sempre num certo nível diferencial, embora não deixe

[45] Ver em: Lispector, 1964, p.14.
[46] *Ibidem*.

de nomear algo que nunca terá nome”[47]. Um entre a materialidade de si próprio e o que somos nós – uma sociedade complexa.

Como vimos, esta pesquisa se dá nesse movimento da figura barroca da elipse: de *looping*, de retorno; e busca, em cada volta, elucidar “que cidade sonora é essa?” que se constitui, desconstitui e reconstitui a todo momento e por inúmeros agentes, uma vez que as relações são trans-subjetivas. Se assim ela se dá, foi porque no processo de feitura desta pesquisa, o movimento mais marcante no processo de produção do artista, que nos sustenta para pensar cidade através da música, é exatamente o retorno, a espiral, o fazer-desfazer-refazer de “nebulosas”.

Ora, se pensamos o sujeito um ser em constante movimento, se fazendo, desfazendo e refazendo; assim como as cidades e também as canções: o pensar, narrar e fazer esta pesquisa também necessitaria ser em movimento. Desta forma, o caminho foi o *pensar por nebulosas*.

> As *nebulosas* que se formam e se transformam, que não são fixas no tempo ou no espaço, mostram movimentos sistêmicos, transgeográficos e, muitas vezes, sincrônicos ou mesmo anacrônicos de ideias entre determinados circuitos de pensamento urbanístico. Formam, as próprias *nebulosas*, diferentes narrativas a partir de redes distintas – de intercâmbio, mas também de disputa – intelectuais, acadêmicas, científicas e artísticas que atuam de maneira complexa, permitindo uma melhor problematização tanto do campo disciplinar do urbanismo

[47] Ver em: Drummond, 2022, p.207.

> quanto das cidades, mas antes de tudo, retirando o gesto do pesquisador de sua aparente naturalidade ou suposta neutralidade.[48]

Ao me colocar em movimento e tentar dançar no mesmo passo que Tom Zé, o contrapasso do refrão me indicava a espiral que o compositor desenha no seu modo de existir, logo de transmitir sua arte. Tom Zé absorve as subjetividades em presença e cria uma subjetividade outra, devolvendo-a em suas apresentações, em suas canções. O compositor, então, torna possível uma trans-subjetividade. Com sua *des-canção*, muitas vezes desconcertante aos nossos ouvidos, nos oferece suas três cidades – São Paulo, Salvador e Irará –; nos diz sobre suas tradições – sejam de costumes "embalsamados em saudades perfumadas"[49], sejam em tradições que reinventam Euclides da Cunha ou Guimarães Rosa –; faz genealogias dos doidos de Irará; nos diz das mazelas de um regime opressor, como burlá-lo e como a censura faltará na subjetividade das próximas gerações; conta-nos como a euforia do progresso industrial mascara as perversidades do capital; nos aponta os desvios e as falhas, fabula cidade; cria um comum; faz, desfaz e refaz nebulosas.

Nebulosas que, em movimento, nos orientam a pensar como, para além do caráter técnico-disciplinar do urbanismo, as cidades são, também, resultado de ações políticas, culturais, artísticas que, não só atuam em sua materialidade (a cidade singular), mas narram e criam espaços, imaginários

[48] Ver em: Jacques; Pereira. 2018, p.14
[49] Ver em: Pimenta, 2011, p.16.

urbanos, relações, experiências outras de cidade (a cidade plural). De novo, e agora em relação à cidade: um entre a materialidade dela própria e o que somos nós – uma sociedade complexa.

De volta à Lispector[50]:

> Vou criar o que me aconteceu. Só porque viver não é relatável. Viver não é vivível. Terei que criar sobre a vida. E sem mentir. Criar sim, mentir não. Criar não é imaginação, é correr o grande risco de se ter a realidade. Entender é uma criação, meu único modo.

Se criamos a todo momento formas de sermos no mundo, porque desconsiderar a criação como agente ativo no estudo das cidades? Neste movimento, ao mergulhar na vida e obra de Tom Zé, identifiquei três tríades que, de inúmeras formas, se relacionam, se transformam e co-existem, ora perto, ora distante: 1) Sujeito, Cidade, Canção; 2) Sotaque, Corpo, Repetição; 3) São Paulo, Salvador, Irará.

Vimos que a identificação dos sujeitos através do sotaque faz com que os migrantes sobrevivam juntos a uma São Paulo que devora em intensa industrialização, impregnada pela vaidade do capital. Já Salvador é a cidade que transformou, nas décadas de 1950 e 1960, a relação do corpo na cidade a partir da abertura das condições de criação, pelo investimento nos campos das artes e educação; e como isso culminará na Tropicália; mas que fica escondida, na entrelinha, na melodia e na crença da radicalidade. E por fim, com a insistência do retorno – do refrão, da repetição –, na criação das canções

[50] Ver em: Lispector, 1964, p.18.

se coloca em existência uma Irará fabular: a Irará de Tom Zé, de onde tudo sou, para onde volto, o lugar que invento.

Entendo que essa pesquisa fez mais uma volta na espiral. Em certa medida, o que intento com esse trabalho é contribuir para que as discussões que olham pela ótica das "cidades invisíveis" sejam cada vez mais considerados caminhos possíveis e aplicáveis de se pensar, se narrar e se fazer cidades. Deixar que "o popular encontre lar" e que "a norma, seja puta e filha da culta", para não nos desencorajar e não nos condicionar à busca por uma verdade única, para que não nos *fechem o mundo*:

> Até então eu não tivera a coragem de me deixar guiar pelo que não conheço e em direção ao que não conheço: minhas previsões condicionavam de antemão o que eu veria. Não eram as antevisões da visão: já tinham o tamanho de meus cuidados. Minhas previsões me **fechavam o mundo**[51].

Foi preciso coragem para entender que era necessário explodir. Foi preciso cuidado para enxergar que meus orientadores falavam a mesma coisa, ainda que de forma-tempo-espaço diferentes[52]. Foi preciso muita desconstrução para, assim: tentar alcançar e dançar com Tom Zé; entender que não existe uma verdade única, são muitas; confiar que o desvio é um caminho possível de pesquisa e que nele há ciência; apostar na criação e nas artes como potências transformadoras de mundos e o "nível mais alto da capacidade humana"[53]. Foi preciso observar que Tom Zé é um Erê,

---

[51] Ver em: Ibidem, p.15. [grifo nosso].
[52] Ver em página 61 desta dissertação.
[53] Ver em: Tom Zé. In: Ensaio, 1990.

um menino, uma criança: o Toinzé. Então – da mesma forma que era preciso explodir, por ele explodir –, para alcançá-lo, em Toinzé, era preciso um retorno à minha criança, ao meu Erê: por isso dedico este trabalho para atite.

Veja: Quando eu era criança, algo em torno de 2 ou 3 anos, já falava, mas – ainda aprendendo –, tropeçava na fala. Minha mãe conta que sempre que me chamavam pelo nome, imediatamente eu respondia sem tropeço: Eloisa não, atite! Há quem diga que são questões de outras vidas, outros acreditam ser imaginação de criança mesmo. Atite é o retorno à minha criança-coragem, ousada, essa: que reivindica o porquê das coisas, que se alimenta de tradições populares e adora ouvir um causo, ao passo que questiona as tradições de costumes e moral engessados, sem respostas, impostos; que busca na genealogia, na nebulosa, no desvio, na falha, outras formas de pensar, ser e estar no mundo.

Atite é quem me encoraja estar aqui, nesse fim-começo, nesse retorno que, como Tom Zé[54]: *explica para confundir e confunde para explicar* que *ilumina para poder cegar e fica cego para poder guiar* e, assim, tenta criar "uma coisa com certa novidade, com certo charme, com certa invenção, para a cabeça do povo não ficar morta, para a cabeça do povo não apodrecer"[55], ou, para variar, como Lispector[56]: "soube o que não pude entender, minha boca ficou selada, e só me restaram os fragmentos incompreensíveis de um ritual".

---

[54] Ver na canção "Tô", do álbum Estudando o Samba, de 1976.
[55] Ver em: Tom Zé, 1972. In: Alquimista, 2023.
[56] Ver em: Lispector, 1964, p.14.

Imagem de fundo: fotomontagem **Da Janela de onde escrevo**. (2024). Elaborada pela autora, a partir de fotografias tiradas da varanda de onde escreve desde 2021.

REFERÊNCIAS

A ÚLTIMA VANGUARDA. Direção de Peu Lima. Produção: Movioca Casa de Conteúdo. Salvador, Curta Tv. 2021.

ASTRONAUTA LIBERTADO. Direção de Ígor Iglesias González. Portugal, Xique Xique Filmes, 2009.

ABREU, Tuzé de. Entrevista realizada por Eloisa Marçola no dia 21 de junho de 2024.

ADRIANO, Carlos. VOROBOW, Bernardo**. A revolução de Koellreutter**. Folha de São Paulo. 07, novembro 1999. Disponível em: < https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0711199905.htm >. Acessado em: 03, outubro 2023.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história:** destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BARDI, Lina Bo. **Cinco anos entre os "brancos".** In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Org.). **Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. São Palo: Cosac Naify. 2009.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única:** infância berlinense: 1990. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

CALVINO, Ítalo**. As Cidades Invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio.** São Paulo: Companhia da Letras, 1990.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1997. Vol.4.

DRUMMOND. Washington. **As Cenas do Sujeito e da Narrativa**. In: DRUMMOND, W.L.L.; JACQUES, P.B.; BRITTO, F.D. (Org.). **Experiências Metodológicas para Compreensão da Complexidade da Cidade Contemporânea: Memória, Narração, História**. Salvador: EDUFBA, 2015.Vol. 4.

_____. **Heterologia e Sujeito em Georges Bataille**. In: MIRANDA, Juliana A. S. (Org.) **O que pode a Literatura?** Alagoinhas: Bordô-Grená, 2018.

_____. **A Cidade Sem-Fim: Urbanismo Disciplinar e Urbanidade Ab-Reativa**. Revista Objectiva, 2017. <https://medium.com/@objectiva/a-cidade-sem-fim-urbanismo-disciplinar-e-urbanidade-ab-reativa-766d80913fa1>

_____, et. al. **Cinco anos entre os bárbaros [1972-77]: corpo, cidade, canção.** Pesquisa "1972-1977 Cinco anos entre os Bárbaros: cidade, canção, corpo", 2022. Disponível em: < http://www.desbunde.ufba.br/ >

_____, MARÇOLA, Eloisa. **Bibliografia básica de livros sobre a canção popular + livros sobre a memória da luta política publicados nos anos 1970.** Pesquisa "1972-1977 Cinco anos entre os Bárbaros: cidade, canção, corpo", 2022. Disponível em: < http://www.desbunde.ufba.br/bibliografia-basica/ >

ENCICLOPÉDIA **da música popular brasileira: erudita, folclórica e popular**. São Paulo: art Editora e Marcos Antônio Marcondes, 1977.

ENSAIO, Programa. **ENSAIO:** Tom Zé. TV Cultura, São Paulo, 1990. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eAdXvEtOfbI&list=PLWLWWeoqeomeW42aQL9DME0t2MvL-h1Pi&index=9>. Acesso em maio, 2021.

EVENTS, Economist Impact. **Tom zé: Tropicália lixo lógico.** The Economist´s Ideas Economy: Brazil 2012. Youtube, 14 de janeiro, 2013. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=tVxfXQ9OAh4>. Acesso em: setembro, 2023.

FAVARETTO, Celso. **Contracultura, entre a curtição e o experimental.** São Paulo: N-1 edições, 2019.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2013

GAVIN, Charles. **Estudando o samba (1976): Tom Zé: entrevistas a Charles Gavin**. Rio de Janeiro: Ímã | Livros de Criação, 2016.

IZELI, Rafaela. **Rua.** In: Jacques, Paola B., et. al. **Laboratório Urbano: pequeno léxico teórico-metodológico.** Salvador, EDUFBA, 2022, p.307-312.

JACQUES, Paola B. **Estética da Ginga: arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica.** Rio de Janeiro: Ed. Casa da Palavra, 2001.

_____. **Elogio aos Errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

JAMESON, Fredric. **"Pós-modernidade e Sociedade de Consumo"**. Tradução Vinícius Dantas. Revista Novos Estudos CEBRAP. São Paulo: n°12, pp.16-26, jun.1985.

JULIÃO, Rafael. **Cazuza: segredos de liquidificador.** – 1.ed. – Rio de Janeiro: Batel, 2019.

KOELLREUTTER por Caetano. Folha de São Paulo. 07, novembro 1999. Disponível em: < https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0711199907.htm >. Acessado em: 03, outubro 2023.

LACAN, Jacques. **O Seminário, Livro 10: A Angústia.** (1962-1963) Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

ALQUIMISTAS do Som. Direção de Renato Levi. São Paulo: TV PUC, 2003, 26min.

LIMA. Paulo C. **Invenção e Memória:** navegação de palavras em crônicas e ensaios sobre música e adjacências**.** Salvador: EDUFBA, 2005.

LISPECTOR, Clarice. **A Paixão Segundo G.H.** – 1. ed. – Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

MAGNATIVA, Pasqualino R. **Resenha: Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica.** Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais, A3, n.5, 2002, p.123-125. < https://doi.org/10.22296/2317-1529.2001n5p123>

MARÇOLA, Eloisa.; QUEIROZ, Igor G. **Fabulação**. In: Jacques, Paola B., et. al. **Laboratório Urbano: pequeno léxico teórico-metodológico.** Salvador, EDUFBA, 2022, p.153-161.

MORAES, José Geraldo V. **História e Música: Canção Popular e Conhecimento Histórico.** São Paulo: Revista Brasileira de História, vol.20, n.39, março/2000. <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882000000100009&script=sci_abstract>

MORTIMER, Júnia; DRUMMOND, Washington. (Org.). **Entre imagem e escrita: Aracy Esteve Gomes e a cidade de Salvador**. Salvador: EDUFBA, 2020.

Nery, Emília S. **A imprensa cantada de Tom Zé [manuscrito]: entre o tropicalismo e uma linha evolutiva na MPB (1964 – 1999)**. 2014. 274 f. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2014.

NOVA HISTÓRIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. São Paulo: Abril Cultural, n. 70, 1979. Quinzenal.

OLIVEIRA, Bernardo. **Estudando o Samba.** - 1ª ed. – Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

PALUMBO, Patrícia. **Vozes do Brasil: entrevistas reunidas**. - 2ª ed. revista e ampliada. – São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019.

PEIXOTO, Nelson Brissac; ROUANET, Sérgio Paulo. **É a Cidade que Habita os Homens ou são Eles que Moram Nela?** História Material em Walter Benjamin "Trabalho das Passagens**".** Revista USP. São Paulo: set./out./nov. 1992, pp.48-75.DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i15p48-75

PEREIRA, Margareth S. **Quadrados Brancos:** Le Corbusier e Lúcio Costa. In: NOBRE, Ana Luíza et al. (Org.). **Lucio Costa:** Um modo de ser moderno. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p.220-245.

_____. **Pensar por Nebulosas**. In. JAQUES, P.B., PEREIRA, M.S.(Org.). **Nebulosas do Pensamento Urbanístico:** Tomo I – modos de pensar**.** Salvador: EDUFBA, 2018, p.236-261.

PIMENTA, Heyk. (Org.). **Encontros: Tom Zé.** Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

PREFEITURA, Municipal de Irará. Disponível em: <https://irara.ba.gov.br/simbolos/>. Acessado em: 15 jun. 2024.

PROVOCA, Marcelo Tas. **Tom Zé: Provoca**. Youtube, 19 de julho, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x4uFCXnV-ik>. Acesso em: julho, 2022.

RIO, João do. **A Alma Encantadora das Ruas**. São Paulo: Martin Claret, 2009.

RODA, Viva. **Roda Viva Retrô | Tom Zé | 1993.** 31 de julho, 2015. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=MGq3M6E9yjU&list=PLWLWWeoqeomeW42aQL9DME0t2MvL-h1Pi&index=1> Acesso em: setembro, 2023.

ROLNIK, Suely, **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: n-1 edições. 2018.

SANT´ANNA, Márcia. Entrevista realizada por Eloisa Marçola no dia 29 de maio de 2024.

SANTANA (a), José Carlos [Kau]. Entrevista realizada por Eloisa Marçola no dia 03 de junho de 2024.

SANT´ANA (b), Roberto. Entrevista realizada por Eloisa Marçola no dia 07 de junho de 2024.

SCARAMUZZO, Pietro. **Tom Zé, o último tropicalista.** Tradução Silvana Cobucci; Thiago Lins. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2020.

TOM Zé. **Tropicalista Lenta Luta**. São Paulo: Publifolha, 2011.

_____; CHIODETTO, Eder. **As Cidades do Brasil: Salvador**. São Paulo. Publifolha, 2005.

TUDO É PROJETO. Direção de Joana Mendes da Rocha, Patrícia Rubano. Produção: Olé Produções. São Paulo, Curta Tv. 2016.

VALLETTA, Marcelo. **Koellreutter por Tom Zé**. Folha de São Paulo. 07, novembro 1999. Disponível em: < https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0711199906.htm >. Acessado em: 03, outubro 2023.

VARELLA, Drauzio. **Drauzio Entrevista: Tom Zé**. Youtube, 16 de fevereiro, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1E8QydkmJIk&list=PLWLWWeoqeomeW42aQL9DME0t2MvL-h1Pi&index=2>. Acessado em: 28, janeiro, 2023.

VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. - 3ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VELLOSO, Rita; JACQUES, Paola B. **Enigma das cidades:** ensaio de epistemologia urbana em Walter Benjamin. Belo Horizonte: Cosmópolis; Salvador: Edufba, 2023.

WISNIK, José Miguel; **O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez.** In: BAHIANA, A. M., WISNIK, J. M., AUTRAN, M. **Anos 70: 1-Música Popular.** Rio de Janeiro: Europa Emp. Graf. E Edit. Ltda, 1979-1980.

_____. **O Som e o Sentido: Uma outra história das músicas.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

QR-CODES

Todos os QR codes estão disponíveis no link: <https://drive.google.com/drive/folders/1Y9RBK8LFIhQPQmIaCOYRfwqjDyFmGBmr?usp=sharing>, a exceção: QR-CODE 05: <http://www.desbunde.ufba.br/>.