

Tom Zé: Todos os olhos de uma vanguarda singular

José Adriano Fenerick*

Resumo

Este ensaio procura pensar as relações entre música popular e vanguarda, tendo por objeto o LP **Todos os olhos**, de Tom Zé. Lançado pela gravadora Continental, em 1973, **Todos os olhos** é uma crítica à instituição MPB. Ou melhor, este álbum é uma atitude autocrítica de Tom Zé voltada para a MPB, da qual fazia parte, um aspecto fundamental para se pensar o conceito de vanguarda teorizado por Peter Burguer, do qual nos utilizamos. Assim, o ensaio se afasta dos sentidos mais usuais da vanguarda como pioneirismo e se atenta a seu aspecto de autocrítica.

Palavras-chave: Tom Zé; Vanguarda; Música Popular

Abstract

This essay aims to think about the relationships between popular music and avant-garde, based on Tom Zé's LP **Todos os olhos**. Released by the Continental record label in 1973, **Todos os olhos** is a critique of the MPB institution. Or rather, this album is Tom Zé's self-critical attitude towards MPB, of which he was a part, a fundamental aspect for thinking about the avant-garde concept theorized by Peter Burguer. Thus, the essay moves away from the most usual meanings of the avant-garde as a pioneer and pays attention to its aspect of self-criticism.

Keywords: Tom Zé; Avant-garde; Popular Music

Vanguarda e música popular são conceitos que dificilmente podem ser pensados juntos. Ainda que, no senso comum e/ou no mercado de música, o termo (não propriamente o conceito) vanguarda tenha sido usado para designar certas produções da música popular, isso apenas reforça as dificuldades embutidas nos dois conceitos. Se no senso comum, muitas vezes, vanguarda se torna sinônimo de “pioneirismo” (o primeiro que fez, o desbravador de novos caminhos), ou mesmo do inusitado (fez algo pouco comum), no mercado de música, aproveitando e reforçando o sentido de vanguarda do senso comum, transforma a “música popular de vanguarda” em um “gênero musical” a

ser disponibilizado nas prateleiras das lojas de discos, ou, atualmente, nas *playlists* digitais. Tais procedimentos mal disfarçam os aspectos ideológicos e apologéticos neles contidos, de “gênio incompreendido”, de músico “além do seu tempo” etc.; ou o aspecto de controle da produção artística realizada pela segmentação de mercado da indústria cultural. Tom Zé, reiteradas vezes, foi assim caracterizado, como o “gênio de Irará”, o “gênio incompreendido” (ou “maldito”, “louco”); ou como o “mais tropicalista dos tropicalistas”, que, de certo modo, agrega os dois sentidos anteriores, dada a carga simbólica que o Tropicalismo carrega, a de um movimento radical e de “vanguarda”. Isso não quer dizer que certas obras de Tom Zé não possam, de fato, ser pensadas a partir da concepção de vanguarda artística. Para tanto, este ensaio vai se ater no seu LP **Todos os olhos**.

O conceito de vanguarda, tal como formulado por Peter Bürger, em seu **Teoria da vanguarda** (2008), difere completamente dos sentidos dados ao termo pelo senso comum e pelo mercado de música. Segundo Bürger,

Para os vanguardistas, a característica dominante da arte na sociedade burguesa é o seu deslocamento da práxis vital. Isso foi possível, entre outros motivos, porque o esteticismo havia transformado esse momento constitutivo da instituição arte em seu conteúdo essencial das obras. A coincidência de instituição e conteúdo, obedecendo a uma lógica de desenvolvimento, foi a condição de possibilidade do questionamento vanguardista da arte. Os vanguardistas tencionam, portanto, uma superação da arte – no sentido hegeliano da palavra: a arte não deve simplesmente ser destruída, mas transportada para a práxis vital, onde, ainda que metamorfoseada, ela seria preservada (BÜRGER, 2008, p. 105).

Ou seja, para Bürger, a vanguarda tem como objetivo a superação da separação entre arte e vida (autonomia da arte, ocorrida com a arte modernista), sem, entretanto, retornar às práticas anteriores à autonomia da arte, de uma arte utilitária, funcional ou mesmo imersa em um mundo mágico-religioso. Trata-se de uma superação dialética do modernismo, na qual se mantêm as conquistas estéticas da autonomia da arte, sem, contudo, a separação entre arte e práxis vital. Para o teórico alemão, as vanguardas da primeira metade do século XX (denominadas por ele como “vanguardas históricas”) falharam neste intento, não conseguiram realizar essa superação dialética da separação entre arte e vida, e a cultura de massas, em sua forma-mercadoria, acabou se estabelecendo como a arte da vida das pessoas. Nas palavras de Bürger:

A vanguarda tenciona a superação da arte autônoma, no sentido da transposição da arte para a práxis vital. Tal fato não ocorreu e, na verdade, nem pode ocorrer na sociedade burguesa, a não ser na forma da falsa superação da arte autônoma. Que exista essa chamada “falsa superação”, eis o que atestam a literatura de entretenimento e a estética da mercadoria (BÜRGER, 2008, p. 113).

Música popular, ainda que seja um conceito polissêmico¹, na forma como ela se estabeleceu ao longo do século XX, isto é, como um produto da cultura de massas, se coaduna à “falsa superação” referida por Bürger. Daí, entre outras coisas, decorre a dificuldade de se pensar em uma *música popular de vanguarda*. No entanto, o gesto vanguardista que buscava a superação dialética emancipadora se manteve como uma possibilidade histórica, não restrito às chamadas vanguardas históricas. Este gesto é o de atacar a *instituição arte*. Não um tipo de arte específico, mas a *instituição arte* como um todo, em uma atitude próxima da antiarte dadaísta:

O dadaísmo, o mais radical entre os movimentos da vanguarda europeia, não exerce mais uma crítica às tendências artísticas precedentes, mas à instituição arte e aos rumos tomados pelo seu desenvolvimento na sociedade burguesa. Com o conceito de instituição arte deverão ser designados tanto o aparelho produtor e distribuidor de arte quanto às ideias sobre arte predominantes num certo período, e que, essencialmente, determinam a recepção das obras. A vanguarda se volta contra ambos, contra o aparelho distribuidor, ao qual está submetida a obra de arte, e contra o status da arte na sociedade burguesa, descrito com o conceito da autonomia (BÜRGER, 2008, pp. 57-58).

Este gesto vanguardista contra a instituição arte, autocrítico por definição, é a concepção artística que encontramos em **Todos os olhos**, de Tom Zé.

Lançado pela gravadora Continental, em 1973, *Todos os olhos* é uma crítica à *instituição MPB*. Ou melhor, uma atitude autocrítica de Tom Zé voltada para a MPB, da qual fazia parte. Para tanto, **Todos os olhos** se apresenta como um álbum. Ou seja, existe uma organicidade de concepção artística nele, da capa até as faixas que compõem o disco. Com a consolidação do LP no mercado de música, desde pelo menos o **Sgt. Pepper’s lonely hearts club band** (1967), dos Beatles, este formato passou a ser utilizado, cada vez mais, não como uma coleção de *singles*, ou de faixas desconexas, mas como uma obra orgânica, concebida a partir de uma ideia-motriz que norteava as faixas todas contidas no disco, ou seja, como um álbum. Assim, a ideia-força que organiza **Todos os**

¹ Sobre a polissemia do termo, ver: Middleton, Richard. **Studying Popular Music**. UK: Open University Press, 1990, p.4; Fenerick, José Adriano. “Tradição e Experimentalismo: a dança dos sentidos na música popular”; In: **Revista de História**, São Paulo, vol.3, 2018, pp.1-8.

olhos já está presente na própria capa do LP: uma bola de gude encaixada entre dois lábios, mimetizando um olho. A capa foi concebida e criada pelo poeta concretista Décio Pignatari junto com Marcos Pedro Ferreira e Francisco Eduardo, constituindo-se como uma obra de arte conceitual. No entanto, essa capa ficou por algum tempo envolta em discussões, sobre qual era exatamente a parte do corpo onde a bola de gude estava encaixada. De acordo com o pesquisador Guilherme Araujo Freire,

[...] a ideia inicial de Décio Pignatari era de exibir um ânus na capa como uma provocação à ditadura militar. Enganariam a censura fazendo que o que parecesse a imagem de um olho, fosse na verdade um ânus maquiado com uma bolinha de gude inserida no centro. Contudo, em uma entrevista realizada com Reinaldo de Moraes (o fotógrafo cujo crédito pela capa foi atribuído na ficha técnica do disco), ele afirma que não foi possível disfarçar a “natureza anatômica” do ânus, prevalecendo a sessão de fotos com a bola de gude na boca da modelo (FREIRE, 2015, pp.83-84).

Em um primeiro plano interpretativo, a capa pode ser lida como uma correspondência crítica à vigilância e à censura praticadas pela ditadura dos anos de chumbo. Essa seria, digamos, uma interpretação mais direta, mais ligada ao contexto político da época. No entanto, é possível fazer outra interpretação, também levando-se em conta o contexto da época, mas o contexto musical. Do ponto de vista da música popular brasileira, a quem se endereçava essa capa? Quem poderia estar praticando a vigilância e até mesmo a censura (censura estética) nesta época? A resposta a essas perguntas seria: a instituição MPB.

A MPB carrega em si um paradoxo: é um produto de mercado (da indústria do entretenimento) que pretende ter o status de arte autônoma (ser entendida como música “séria”). Conforme o historiador Marcos Napolitano, a MPB não prescindiu do mercado para a sua criação. Ao contrário, emergindo dos anos 1960 como

uma verdadeira instituição sociocultural, a MPB delimitava seus espaços, sua hierarquia, suas vozes prestigiadas e seu estatuto básico de criação. Mas essa tendência à ‘autonomia’, historicamente, se viu confrontada com seu movimento inverso, mas complementar: as demandas da indústria cultural reorganizada, pressionando pela rápida realização social do seu produto, articulado a partir da indiferenciação entre entretenimento, fruição estética e formação de consciência. Esses dois vetores configuraram a MPB, entendida em sua historicidade específica, e atuaram tanto na formatação de uma nova concepção de canção no Brasil, quanto na colocação social deste tipo de produto cultural (NAPOLITANO, 2001, p. 341).

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

De acordo com a socióloga Márcia Tosta Dias, são vários os fatores, todos interligados, que permitem compreender a expansão da indústria fonográfica no Brasil, de meados da década de 1960 em diante, e que poderiam ser assim resumidos: o surgimento da MPB e, por decorrência, a fixação de um mercado para ela; a chegada definitiva de um novo suporte de comercialização da música, no caso, o LP de 33 e 1/3 rpm; a interação que se verifica no conjunto da indústria cultural, com a consolidação da TV, e sua ação como elemento facilitador da divulgação e comercialização de música popular; e por último, as vantagens econômicas oferecidas pelo governo militar para as empresas transnacionais do disco e a subsequente massiva penetração da música estrangeira no Brasil, especialmente a partir da década de 1970 (DIAS, 2000. pp. 54-59). Assim, a indústria do disco, no Brasil, “cresceria a uma taxa de 15% ao ano durante a década de 1970, mesmo enfrentando por duas vezes o problema da escassez de matéria-prima, por ocasião dos dois choques nos preços internacionais do petróleo” (MORELLI, 1988. pp. 39-40). É preciso salientar, entretanto, que essa expansão do mercado não se deu totalmente em benefício da MPB, pois, além dos impedimentos provocados pelo AI-5, concomitante à expansão do mercado de disco, ocorria a segmentação deste mesmo mercado. Ou seja,

com o novo estatuto de música popular vigente no Brasil, desde o final da década de 1960, a sigla MPB passou a significar uma música socialmente valorizada, sinônima de “bom gosto”, mesmo vendendo menos que as músicas consideradas de “baixa qualidade” pela crítica musical. Do ponto de vista do público este estatuto tem servido como diferencial de gosto e status social, sempre alvo de questionamentos e autocríticas. Do ponto de vista das gravadoras, o alcance de mercado das canções deve contemplar o fenômeno do *highbrow* e o *lowbrow* do consumo musical (NAPOLITANO, 2002, p. 4).

Portanto, “música valorizada” e “música comercial” não se anulavam. Ao contrário, na medida em que a lógica da indústria cultural é a segmentação do mercado, esses dois polos se alimentavam mutuamente, sendo complementares do ponto de vista da estratégia de mercado, possibilitando ao mesmo tempo, na década de 1970, a

consolidação da MPB e a explosão no mercado da chamada “música romântica” (Agnaldo Timóteo, Altemar Dutra etc.), do “sambão joia” (Luiz Airão, Benito di Paula etc.), da *black music* norte-americana e seus derivados (como a *Disco Music*), entre outras músicas, consideradas pasteurizadas (e/ou bregas) que fizeram grande sucesso de público na época (FENERICK, 2005 pp. 164-165).

No estabelecimento do “bom gosto” da canção popular do período, a MPB fundiu, em seu veio principal, projetos diferentes e tendências vistas como antagonicas, que podem ser exemplificados com os discos **Chico & Caetano ao vivo** (1972) e **Elis e Tom** (1974). Esses dois LPs podem ser vistos, no plano simbólico, como uma consagração do processo de renovação que teve início no final da década de 1950, fundindo, numa mesma corrente principal da música popular brasileira: a MPB, o Tropicalismo e a Bossa Nova. Assim, a MPB, tornada referência nacional, passa-se a fortalecer o termo “tendência” para rotular os “regionalismos”, que recusavam o *mainstream* da MPB e não aderiam completamente ao pop internacional, sem, contudo, rejeitá-lo. É esse o caso, por exemplo, dos “mineiros” do Clube da Esquina (Milton Nascimento, Lô Borges etc.) e dos “nordestinos” (Elba Ramalho, Zé Ramalho, Amelinha etc.). Desse modo, a *Instituição MPB* passa a agir de modo a impor limites, tanto os estéticos como os de mercado (que no fim acabavam se entrelaçando). Um exemplo dessa situação pode ser encontrado no rótulo para designar determinados compositores que procuraram radicalizar as posições mais experimentais do Tropicalismo, no caso, os chamados “malditos”. Assim, “Luis Melodia, Jards Macalé, Walter Franco, Jorge Mautner, serão grandes campeões de encalhe de discos, ao mesmo tempo em que prestigiados pelos críticos e pelo público mais ligado à contracultura, retomando um espírito que estava sem seguidores desde o colapso do Tropicalismo, em 1969.” (NAPOLITANO, 2002, p.8) É diante deste processo de institucionalização da MPB que surge *Todos os olhos*. Em sua autobiografia, **Tropicalista lenta luta**, Tom Zé diz o seguinte:

...Veja como as coisas são. Quando fiz o terceiro disco, *Se o caso é chorar* [1972], saiu uma resenha dizendo: “Tom Zé fez um disco novo. Pior para ele”. Naquele tempo aquilo doeu como o diabo; mas retomei (...) – eu retomei outro projeto. Tanto que o disco seguinte, *Todos os Olhos* [1973], foi praticamente feito a quatro mãos, por mim e pelo o que o crítico me disse (TOM ZÉ, 2003: p. 225).

Todos os olhos é entendido, inclusive pelo próprio Tom Zé, conforme depoimento acima, como uma mudança de rumo na carreira do compositor. Embora em discos

anteriores Tom Zé viesse trabalhando com um certo grau de experimentações musicais, de certo modo ainda ligadas à proposta de renovação musical empreendida pela Tropicália, a partir de **Todos os olhos** o que era mais secundário passa para o centro de seu trabalho. Ou seja, ocorre uma radicalização nas experimentações. Neste sentido, **Todos os olhos** não se apresenta apenas como um álbum, mas sim, podemos dizer, como um *álbum conceitual*. E aqui é importante fazermos uma distinção, entre álbum conceitual e álbum temático. A forma-LP, desde que se consolidou (a partir da segunda metade da década de 1960 – o paradigma é o emblemático **Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band**, dos Beatles), propiciou possibilidade múltiplas aos músicos e às gravadoras. Se por um lado, as gravadoras podiam requestrar velhos sucessos, a custo zero de produção, e lançar coletâneas de certos artistas “mais populares”, por outro, os músicos mais inventivos podiam pensar em obras mais ousadas, do ponto de vista estético. Passou a ser possível com o LP, por exemplo, a compositores lançarem em disco a trilha sonora criada originalmente para filmes e/ou para peças de teatro (como o fez várias vezes, por exemplo, Chico Buarque), ou ainda desenvolver um mesmo tema ao longo do LP todo (como era comum, principalmente, no rock progressivo). Nestes dois casos, seja como trilha sonora ou como desenvolvimento de um assunto (fosse ele poético ou estritamente musical), podemos chamar de álbum temático. O álbum conceitual se difere do temático, pois não se trata de trilha sonora e nem tampouco tem um tema a ser desenvolvido. A ideia de álbum conceitual surge a partir da Arte Conceitual dos anos 1960, na qual a ideia se sobrepõe inclusive à materialidade da obra.² Isto é, o álbum conceitual gravita em torno de um conceito artístico, de uma proposta artística, e não em torno de um assunto. E o conceito presente em **Todos os olhos**, que expressa a radicalidade das experimentações que Tom Zé adotava neste trabalho, é o que podemos chamar de *descanção* (uma espécie de anti-canção, ou uma canção que desmonta os termos e a forma da canção brasileira construída pela tradição).³

No que se refere à disposição das faixas no LP, **Todos os olhos** é apresentado deste modo: “Complexo de Épico”, “A noite do meu bem”, “Cadamar”, “Todos os olhos”, “Dodô e Zezé” e “Quando eu era sem ninguém”, no lado A; e “Brigitte Bardot”, “Augusta,

² Sobre o álbum conceitual, ver: Fenerick, José Adriano, Marquioni, Carlos Eduardo – Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band: uma colagem de sons e imagens. In: **Revista Fênix**, UFU, vol.5, 2008.

³ Sobre a ideia de *descanção*, ver: Fenerick, José Adriano, Durão, Fabio A. Tom Zé’s Unsong and the Fate of the Tropicália Movement. In: SILVERMAN, Renée M. (Org.). **The Popular Avant-Garde**. Amsterdam, New York: Rodopi Press, 2010, pp.299-315

Angélica e Consolação”, “Botaram tanta fumaça”, “O riso e a faca”, “Um ‘Oh’ e um ‘Ah’” e “Complexo de Édipo”, no lado B. Trata-se, portanto, de duas regravações (“A noite do meu bem”, de Dolores Duram; e “O riso e a faca”, do próprio Tom Zé, lançado originalmente no LP **Tom Zé**, de 1970); duas parcerias de Tom Zé, com Augusto de Campos (“Cademar”) e com Odair Cabeça de Poeta (“Dodô e Zezé”), e todas as demais, composições de Tom Zé, sendo uma faixa repetida (“Complexo de Édipo”). Como dito anteriormente, não há um tema a ser desenvolvido. As canções falam de amor, da cidade São Paulo, do compositor complexado, enfim, de temas variados. No entanto, do ponto de vista poético, há um conceito ordenador do álbum: o anti-herói. Conforme Guilherme Araujo Freire, o álbum é centrado

[...] na figura do anti-herói, no qual prevalecem as fraquezas, as manias, os defeitos em detrimento de suas virtudes e qualidades – um rapaz que não consegue encontrar o amor; a musa Brigitte Bardot tornando-se velha; uma cidade doente por causa da excessiva poluição; um mendigo com coração amargurado, o compositor complexado, etc. O núcleo temático é sintetizado na letra da canção que dá nome ao disco, “Todos os Olhos”, em que o eu-lírico se vê ameaçado por olhares que esperam que ele seja um herói, que apresente atitudes dignas, mas que, no entanto confessa insistentemente ser inocente, que não sabe de nada e que é fraco. Assim, em um contexto político de violenta repressão política, *Todos os Olhos* pode ser entendido tanto como uma metáfora da vigilância e da repressão violenta da ditadura com a cobrança pelo heroísmo da cada civil em prol de um suposto desenvolvimento, mas também como uma metáfora da expectativa do público em relação ao cancionista, de que seja um herói sem defeitos e que saiba de tudo (FREIRE, 2015, pp. 82-83).

Diante das várias camadas interpretativas possíveis do álbum, conforme apontado na citação de Freire acima, o que nos interessa aqui não é tanto a relação da obra com a ditadura civil-militar, mas a maneira como Tom Zé desconstrói a canção por meio dessas *insuficiências e defeitos*. É este aspecto da negatividade, da *descanção*, que torna *Todos os olhos* uma obra radical.

O LP inicia e termina com “Complexo de Édipo”. Na faixa que abre o lado A, a duração é de cerca de 6’47”. Já na faixa que encerra o lado B, e o álbum, trata-se de uma versão consensada, com a duração de cerca de 1’20”. Esse procedimento, de repetir faixas num mesmo LP, tem o sentido de reforçar a ideia norteadora do álbum. Isto é, a repetição da faixa cria o conceito do álbum e, ao mesmo tempo, estabelece uma chave de leitura da obra. Assim, “Complexo de Édipo”, um trocadilho com a expressão freudiana “Complexo de Édipo”, é uma sátira aos compositores da MPB que aspiravam ao Édipo, no sentido

grego atribuído a este gênero literário, ou seja, que aspiravam a se tornar figuras grandiosas, heroicas. Vejamos abaixo a transcrição da letra:

Todo compositor brasileiro é um complexado.
Por que então essa mania danada, esta preocupação
De falar tão sério
De parecer tão sério
De sorrir tão sério
De chorar tão sério
De brincar tão sério
De parecer tão sério
De amar tão sério
De sorrir tão sério

Ai, meu Deus do céu,
Vá ser sério assim no inferno

Ao afirmar que os compositores brasileiros têm um complexo de épico, Tom Zé satiriza e critica o aspecto da MPB, especialmente dos compositores de canção de protesto, que possuíam “a ambição de realizar uma intervenção política na realidade social do país e levar a conscientização às massas” (FREIRE, 2015, p.86). E a letra se articula com o plano sonoro, composto por uma repetição insistente do acorde de Lá dominante com sétima (A7), “executado em loop de apenas dois compassos quaternários. A instrumentação conta com violão, baixo, bateria e um coro que canta ‘Ah!’ sempre no primeiro tempo do segundo compasso”. (FREIRE, 2015, p.86) Tom Zé, por sua vez, não canta exatamente a letra, ou seja, não há uma melodia em sentido tradicional. Tom Zé trabalha com a técnica do canto-falado. E este canto-falado, por vezes torna-se uma fala que soletra a letra, como neste trecho:

Por-que en-tão es-sa ma-nia da-na-da, es-sa preo-cupa-ção de fa-lar
tão sério

Deste modo, “Complexo de Épico” é o avesso da canção, desconstrói o “bom gosto” estabelecido pela MPB, com sua complexidade harmônica e rítmica, oriunda especialmente da Bossa Nova, e a reduz a uma repetição sonora quase tribal e, por fim, transforma o cancionista em alguém que mal sabe ler, pois soletra a letra da canção como alguém que estivesse aprendendo a ler e a escrever. Este conceito de *descanção*, apresentado logo na abertura do álbum, com “Complexo de Épico”, guiará o ouvinte ao longo da obra.

Na faixa “Brigitte Bardot”, o sentido crítico apresentado em “Complexo de Épico” se mantém, mas ganha outro foco. Tom Zé, nesta faixa, desconstrói o mito, muito presente na Bossa Nova e, em larga medida na MPB, da exuberância da beleza da mulher brasileira, destacando seus defeitos e insuficiências. Segue um trecho da letra:

A Brigitte Bardot está ficando velha/ Envelheceu antes dos nossos sonhos
Coitada da Brigitte Bardot/ Que era uma moça bonita
Mas ela mesma não podia ser um sonho/ Para nunca envelhecer

A Brigitte Bardot está se desmanchando
E os nossos sonhos querem pedir divórcio.
Pelo mundo inteiro/ Tem milhões e milhões de sonhos
Que também querem pedir divórcio
E a Brigitte agora está ficando triste e sozinha.

Será que algum rapaz de vinte anos vai telefonar
Na hora exata que ela estiver com vontade de se suicidar?

Ao descrever a famosa atriz da *nouvelle vague* francesa, símbolo sexual dos anos 1950 e 1960, como envelhecida e indesejada, Tom Zé, ao mesmo tempo em que desmistifica a criação de ídolos realizada pela indústria cultural, desconstrói este mesmo mito, no caso do Brasil. E, nesta faixa, é a articulação entre a letra e a parte sonora da música que explica essa relação entre a atriz Brigitte Bardot e a música brasileira. De acordo com Freire, há uma conexão entre “Brigitte Bardot” e “Garota de Ipanema”:

Enquanto a canção bossanovista traz o culto à contemplação da beleza feminina (“Olha que coisa mais linda, mais cheia de graça/ É ela menina que vem e que passa/ Num doce balanço, a caminho do mar”), como uma temática recorrente do gênero Bossa Nova, a composição de Tom Zé diverge diametralmente na maneira de abordar tal temática (“A Brigitte Bardot está ficando velha, triste e sozinha”), de certo modo desconstruindo o culto da beleza feminina estabelecido no gênero bossanovista. A referência à canção de Tom Jobim e ao gênero pode ser identificada também na harmonia e no arranjo musical da canção: na primeira parte das duas músicas, a primeira progressão harmônica empregada é a mesma (I7M – II7 - II7 - V7 -I7M) e o acompanhamento é realizado apenas com violão e percussão, que executam linhas de condução rítmica típicas da Bossa Nova (FREIRE, 2025, pp. 96-97).

Na segunda parte de “Brigitte Bardot”, iniciada com os versos “Será que algum rapaz de vinte anos vai telefonar/Na hora exata que ela estiver com vontade de se suicidar?”, tem-se a entrada abrupta de outros instrumentos, aumentando significativamente a intensidade sonora, que ocorre justamente na última sílaba da palavra “suicidar”, retirando o ouvinte do conforto auditivo estabelecido na primeira parte por

meio de um choque e, com isso, rompe-se o formato canônico de canção popular brasileira, estabelecido desde a Bossa Nova.

Em “Cademar”, Tom Zé se vale da poesia concreta de Augusto de Campos, para criar um momento musical no álbum diretamente conectado com o Tropicalismo. A letra é o resultado da decomposição da pergunta: “Ô, cadê Maria que não vem?” e apresenta as características recorrentes da poesia concreta, tais como a sintaxe não discursiva, a não linearidade e a exploração de sons silábicos (“ô-ô cadê, mar”). No plano musical, o arranjo procura articular as questões da poesia concreta com a música, baseado na repetição de figuras musicais como a semínima e a colcheia, criando uma forma livre (não presa a nenhum gênero musical, como samba, baião ou outro) e não referenciada de (des)canção. No caso de “Dodô e Zezé”, não há a poesia concreta, mas a faixa apresenta uma conversa entre dois amigos, Zezé (Tom Zé) e Dodô (Odair Cabeça de Poeta) que, ao final, estabelece uma conexão com “Cademar”, pelo viés do *non-sense* discursivo. A faixa termina com uma pergunta e uma resposta sem sentido, apenas brincando com os sons das variações vocabulares: “porque-á, porque-é, porque-i, porque-ó”, e a resposta: “É porque purque, purque purque, purque purque, viu Dodô?” O aspecto *non sense*, bastante explorado no álbum por Tom Zé, provoca um deslocamento proposital no ouvinte que espera encontrar sentidos precisos (mensagens?!) na canção popular. É um procedimento fundamental no propósito do álbum, estabelecido pelas *descanções* que o compõem.

Em seu processo de desconstrução da canção, Tom Zé trabalha com a noção de forma livre de canção popular, que rompe com a ideia de gênero musical (que, no limite, é a etiqueta que faz o mercado de música direcionar as vendas de discos, para cada público específico: discos de sambas, discos de reggae, discos de bolero etc.). Ainda que a MPB não se constitua, por si só, um gênero musical, ela é uma instituição organizadora dos gêneros tidos como brasileiros: samba, baião, marchinhas etc. Ao romper com o gênero pré-estabelecido pela tradição, Tom Zé ataca frontalmente a instituição MPB. Os outros tropicalistas sempre incluíram em seus discos alguma regravação de música do passado, dando outro sentido para essas canções. No entanto, não chegavam exatamente a romper com as formas musicais estabelecidas, mantendo-a reconhecível de algum modo, no que diz respeito ao gênero musical (podiam transformar um samba em *rock and roll*, por exemplo, mas ainda assim estava dentro da expectativa de algum gênero musical). Em “A noite do meu bem”, Tom Zé desfigura o gênero original, o samba canção, a tal ponto de

ele desaparecer. No novo arranjo, realizado quinze anos após a gravação original da canção de Dolores Duran, Tom Zé não entoa as notas da melodia, nem tão pouco se mantém dentro da figuração rítmica da canção. Ao contrário, de forma livre Tom Zé canta o contorno melódico da melodia original, sem dar precisão às notas, desfigurando tanto a melodia quanto o ritmo original, que se tornam apenas memorável para aqueles que já conheciam a versão de Dolores Duran. Do ponto de vista da harmonia não ocorre o tradicional “tensão e relaxamento” da harmonia tonal convencional, pois Tom Zé se utiliza apenas de “intervalos de quartas, quintas ou sextas em notas longas sustentadas sem pausas e, na maior parte da condução, omitindo a terça do acorde”. (FREIRE, 2015, p.109) Soma-se a isso uma instrumentação bastante peculiar, de órgão e violão (que em nada remete à instrumentação do samba canção), onde o violão ganha a função de criar uma nota pedal (quinta corda solta afinada em Lá), que se repete ao longo da canção, e que não segue nenhuma linha de condução rítmica. Esse procedimento de Tom Zé quebra a noção de gênero musical (qualquer que seja) existente na MPB e no mercado, pois

resulta uma canção sem pulso definido com um arranjo introspectivo, impregnado pelo silêncio e com uma tímida intenção de clímax na segunda parte da canção (“quero a alegria de um barco voltando”), o qual não acontece propriamente (FREIRE, 2015, p.109).

Já a faixa “Todos os olhos” pode ser lida como a síntese do projeto estético do álbum. Com uma introdução repleta de ruídos, sons guturais, respirações ofegantes, gritos, guitarra elétrica na condução harmônica e um surdo na secção percussiva, que constroem um clima de estranhamento e tensão, Tom Zé canta o anti-herói, o insuficiente, o que possui defeitos:

De vez em quando/ Todos os olhos se voltam para mim,
De lá de dentro da escuridão/Esperando e querendo que eu seja um herói.
(coro) Mas eu sou inocente, eu sou inocente, eu sou inocente

De vez em quando/ Todos os olhos se voltam para mim,
De lá do fundo da escuridão/Esperando e que eu saiba.
(coro) Mas eu não sei de nada, não sei de nada, não sei de nada

Todos os olhos, o álbum de Tom Zé, ao buscar os defeitos e insuficiências da canção, ao decompor a canção e trabalhar na esfera da *descanção*, realiza um gesto vanguardista radical: busca um enfrentamento político com o regime por meio da crítica

a um dos sustentáculos da própria ditadura, a saber: a indústria cultural. Questionar a Instituição MPB não é apenas questionar o gosto estabelecido em abstrato, mas sim desvelar um ato político radical. Portanto, **Todos os olhos** pode ser visto como uma *vanguarda singular*, um trabalho único dentro da obra de Tom Zé, não apenas por se utilizar de técnicas composicionais oriundas das vanguardas musicais e artísticas, o que os tropicalistas em geral já haviam feito antes (e que Tom Zé continuaria a fazer posteriormente), mas por ter efetivamente questionado a *Instituição Arte* estabelecida. A MPB precisava estar consolidada e ser hegemônica para que uma vanguarda a enfrentasse. Isso só pode acontecer, como aconteceu, no início da década de 1970.

Referências

BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Trad. José Pedro Antunes. SP: Cosac & Naify, 2008.

DIAS, Márcia T. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. SP: Boitempo, 2000.

FENERICK, José Adriano. A ditadura, a indústria fonográfica e os ‘Independentes’ de São Paulo nos anos 70/80. *In: Revista Métris: História e Cultura*. UCS – v.3, n.6. jul./dez. 2004. Caxias do Sul, RS: Edusc, 2005.

_____. Tradição e Experimentalismo: a dança dos sentidos na música popular. *In: Revista de História*. São Paulo, vol.3, 2018.

FENERICK, José Adriano, DURÃO, Fabio A. Tom Zé’s Unsong and the Fate of the Tropicália Movement. *In: SILVERMAN, Renée M. (Org.). The Popular Avant-Garde*. Amsterdam, New York: Rodopi Press, 2010.

FENERICK, José Adriano, MARQUIONI, Carlos Eduardo. Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band: uma colagem de sons e imagens. *In: Revista Fênix*, UFU, vol.5, 2008.

FREIRE, Guilherme Araujo. **Vanguarda, experimentalismo e mercado na trajetória artística de Tom Zé**. Mestrado. Campinas, Unicamp, 2015.

MIDDLETON, Richard. **Studying Popular Music**. UK: Open University Press, 1990.

MORELLI, Rita de C. L. **Indústria fonográfica: relações sociais de produção e concepção acerca da natureza do trabalho artístico**. Mestrado. Campinas: Unicamp, 1988.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. SP: Annablume/Fapesp, 2001.

_____. A Música Popular Brasileira (MPB) nos anos 70: resistência política e consumo cultural. *In: Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular*. Cidade do México, abril de 2002.

TOM ZÉ. **Tropicália lenta luta**. SP: Publifolha, 2003.

Discografia

Tom Zé. **Todos os olhos**. LP. Continental.1973

***José Adriano Fenerick** é Doutor em História pela FFLCH-USP e professor do Departamento de História da UNESP-Franca. Autor do livro **Façanhas às próprias custas: a produção musical da Vanguarda Paulista (1979-2000)** (Annablume/FAPESP, 2007). Coordena o Grupo de Estudos Culturais (GECU) da UNESP-Franca.