



A marginalidade estratégica de Tom Zé: tensionando cânones e padrões da MPB

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

Guilherme Araujo Freire

Universidade Estadual de Campinas – guilhermefreire@gmail.com

Resumo: Considerando que, devido à postura contrária a certos padrões culturais dominantes e às suas práticas criativas, consideradas ousadas, transgressoras e herméticas pela crítica especializada da década de 1970, o compositor e intérprete Tom Zé acabou recebendo o rótulo de cancionista “marginal”, procuramos neste trabalho problematizar as relações entre as opções estéticas do artista, sua forma de atuação no período e o segmento conhecido como cultura marginal. Apresenta-se também uma breve análise de “Dodó e Zezé”, canção representativa deste vínculo.

Palavras-chave: Música Popular. Canção. Cultura marginal.

The Strategic Marginality of Tom Zé: Tensing Canons and Patterns of the MPB

Abstract: Whereas, because of the contrary position to certain dominant cultural patterns and his creative practices, considered bold, transgressive and hermetic by specialized critics of the 1970's, the composer and performer Tom Zé ended up receiving the tag of “marginal” songwriter, we seek in this work to problematize the relationship between the aesthetic choices of the artist and the segment known as marginal culture. It presents also a brief analysis of “Dodó e Zezé”, representative song of this bond.

Keywords: Popular music. Song. Marginal culture.

1. Relações entre a cultura marginal e a trajetória artística de Tom Zé

Após a ousadia criativa e a repercussão desfavorável causada pelo disco *Todos os olhos* (1973), Tom Zé começou a ter maiores dificuldades de atuação no mercado e passou a realizar apresentações em espaços alternativos de menor visibilidade como galerias de arte, fundações, teatros e anfiteatros universitários do interior de São Paulo, longe de meios massivos de difusão como a televisão. Talvez por dificuldades financeiras, passou a fazer também outros tipos de trabalho, como dar aulas de violão, atuar como auxiliar de produção em um documentário da TV Cultura, ou realizar trabalhos temporários como produtor musical. Observemos dois trechos de matérias de jornal que fazem alusão a tais atividades:

Para sobreviver, Tom Zé tem feito shows para estudantes e aceitou recentemente, um emprego de produtor musical na agência de publicidade DPZ. Lá, eventualmente, também fará Jingles. Está também fazendo a versão da ópera *Evita* de Webber e Tim Rice para o português, sob encomenda de sua editora, a MCA. (SOARES, 1977: 2)

TZ - Sei que nunca vendi muito disco e nem fiz muito sucesso, mas a música tem me dado outros prazeres como esse de conversar e discutir com a classe estudantil. No final de cada apresentação tem alguém me perguntando: “com aquela música você quis dizer que apanhou?”, “e aquela o que quer dizer?” (ARROJO, 1977:1)

Apesar das condições adversas de sua carreira e de constituir um investimento de risco para as gravadoras por não garantir um retorno financeiro mínimo, Tom Zé conseguiu ainda assim produzir três álbuns durante o seu período de ostracismo. Dois deles pela gravadora Continental – *Estudando o samba* (1976) e *Correio da estação do Brás* (1978), e o terceiro pela gravadora RGE, intitulado *Nave Maria* (1984). Mesmo com baixa perspectiva no mercado, Tom Zé continuou investindo convictamente no seu projeto estético experimental, praticando novas formas de composição e criando novos recursos para os arranjos. Contudo, a recepção dos seus discos continuou em baixa, em grande parte devido ao distanciamento do seu projeto estético em relação aos padrões da vertente principal da MPB.

Em um período em que a MPB atingia o ápice do processo de institucionalização, com uma determinada hierarquia artística e estatuto básico de criação (cf. NAPOLITANO, 2001), aqueles que não integraram seu projeto artístico aos cânones estilísticos e musicais consolidados e que empregaram práticas criativas consideradas ousadas e transgressoras frente a determinados padrões estéticos, acabaram perdendo seu espaço na cena artística ‘oficial’ e sendo rotulados como “malditos” ou “marginais”. É ao longo da década de 1970 que tais rótulos ganharam evidência, fazendo referência tanto às baixas vendas de discos obtidas por alguns artistas, como também ao teor hermético de suas composições e a certa postura *underground*, contrária a padrões culturais, estéticos e políticos propagados pelo regime militar. Além de Tom Zé, artistas como Jards Macalé, Jorge Mautner, Walter Franco, Marcus Vinicius, Hareton Salvanini, também praticaram procedimentos de cunho experimental, explorando os limites da arte cancionista e abraçando o ideário de uma cultura avessa ao *mainstream*, cujo estatuto básico era colocar-se à margem dos sistemas político e cultural dominantes.

Pensando nesse tipo de produção, algumas questões tornam-se pertinentes para compreendermos melhor o sentido da ação destes artistas durante o período. Por que investir parte de suas obras e carreiras em pontos, temas e estéticas não reconhecidas ou toleradas pela maior parte da sociedade brasileira? Por que persistir em uma linha estética divergente dos cânones musicais consolidados no mercado? Por que buscar nas imperfeições, no pessimismo, nos exotismos, fraquezas e defeitos as representações de uma proposta estética transformadora da sociedade?

Em *Eu, Brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado*, livro que trata da cultura marginal no Brasil deste período, o pesquisador Frederico Coelho destaca que o termo *marginal* passou a ser corrente a partir de alguns eventos culturais. Segundo o autor, as declarações e trabalhos de Glauber Rocha e de Hélio Oiticica entre 1965 e 1968, as

manifestações tropicalistas na música popular, as publicações do semanário carioca *O Pasquim*, os filmes de cineastas como Ozualdo Candeias, Rogério Sganzerla, Neville d’Almeida, entre outros, traziam as bases do que ficou designado como cultura marginal.

Para o pesquisador, no momento em que alguns cineastas, artistas plásticos, compositores, músicos, jornalistas e escritores se assumem marginais diante do mercado consumidor e das práticas culturais vigentes, eles criam para sua própria “sobrevivência intelectual” um espaço em que regras, cânones ou respeito às “tradições nacionais” foram abolidos em prol de uma maior liberdade de ação e de opinião. Deste modo, os diversos tipos de produção marginal (cinema, música, imprensa, etc.), configuraram-se como os únicos espaços onde um tipo específico de produção e reflexão cultural pôde ser feito (COELHO, 2010: 200).

Assim, se pensarmos nessa delimitação de espaços e nas ações desses agentes situadas em um contexto de lutas simbólicas com vistas na legitimação cultural no campo artístico, podemos interpretar essa postura *underground* como um tipo de estratégia intencional de atuação. Nesse sentido, as práticas que fundamentavam a cultura marginal não devem ser vistas como uma forma de atuação passiva, ou “menor” de artistas naquele momento, mas sim como um posicionamento consciente e ativo. Elas expressavam uma decisão de um grupo ativo de agentes culturais pelo rompimento com certas bases da produção cultural brasileira que, em algumas áreas, estavam sendo transformadas em lugares-comuns do conservadorismo militarista e de classe média (cf. COELHO, 2010). Comentando sobre a marginalidade em seu livro, Heloísa Buarque de Holanda também corrobora esta ideia:

A marginalidade é tomada não como saída alternativa, mas no sentido de ameaça ao sistema; ela é valorizada exatamente como opção de violência, em suas possibilidades de agressão e transgressão. A contestação é assumida conscientemente (HOLANDA; PEREIRA: 1980: 68)

Apesar de seu projeto estético apresentar pontos divergentes com os de outros artistas associados à cultura marginal, Tom Zé parece ter introjetado o mesmo *habitus*¹ artístico e compartilhado do mesmo tipo de estratégia consciente de atuação no campo. Ao optar por manter suas convicções estéticas, continuar tensionando certos padrões de beleza instituídos no mercado e desenvolver ainda mais seus métodos de experimentação durante um período tão longo (17 anos), Tom Zé o faz com uma atitude programática, com vistas em um

projeto maior de legitimação no campo artístico, o qual seria consumado apenas tardiamente (década de 1990).

Após a edição e o início da vigência do AI-5, o exílio de alguns intelectuais e artistas centrais da música popular brasileira, e a censura de obras importantes, o campo artístico da década 1970 transformou-se em um terreno aberto para a disputa de posições no âmbito da produção cultural. Nesse cenário, a cultura marginal apareceu como produto de um grupo atuante e passou a fazer parte dos debates intelectuais (cf. COELHO, 2010).

Nesse período, estar à margem consistia não em uma postura de desistência ou passividade de tais artistas, mas em uma tomada de posição consciente diante das possibilidades de atuação disponíveis. Ao invés de colocarem-se a par de certos modelos compatíveis com o gosto popular, o que muitas vezes significava abrir mão da criatividade e da inovação formal em seus trabalhos, alguns artistas preferiram manter suas preferências estéticas e atuar de uma maneira mais autônoma em relação às tendências do mercado. Ao que tudo indica este parece ser o caso de Tom Zé, pois ao longo de sua trajetória artística empreendeu uma busca constante pela inovação formal e por soluções criativas, apelando muitas vezes à experimentalismos e à irracionalidade, como forma de negação do que estava sendo instituído no plano cultural, um meio de tensionar as imagens de um otimismo desenvolvimentista fomentado pelo regime militar.

2. A marginalidade tematizada em “Dodó e Zezé”

Enquanto quinta faixa do disco *Todos os olhos* (Continental - 1973), a canção “Dodó e Zezé” aborda a temática da marginalidade através de uma conversa entre dois amigos, Tom Zé (Zezé) e Odair Cabeça de Poeta (Dodó). Além de amigo e parceiro de algumas composições de Tom Zé, Odair Cabeça de Poeta (nome artístico) foi o criador do Grupo Capote², conjunto musical que participou da gravação do LP. Vejamos abaixo a transcrição do diálogo presente na música:

- E por que é que a gente tem que ser
marginal ou cidadão? diga, Zezé.

- É pra ter a ilusão de que pode
pode escolher, viu, Dodó?

- E por que é que a gente
tem que ter um medo



danado de tudo na vida? diga, Zezé.

- É pra aprender que o medo
é o nosso melhor conselheiro, viu, Dodó?

- Sorrisos, creme dental e tudo,
e por que é
que a felicidade
anda me bombardeando? diga, Zezé.

- É pra provar que ninguém mais tem
o direito de ser infeliz, viu, Dodó?

- E por que é que um Zé qualquer
de vez em quando tem que dar sete
sopapos na mulher? diga, Zezé.

- Ah isso é pra no outro dia
de manhã cedinho
vender muito jornal, viu, Dodó?

- E por que é, por que é,
por que é, e por que é? diga, Zezé.

- É porque porque, porque
purque purque purque purque, viu, Dodó?

(Coro) É porque-á e porquê
É porque-é e porqué
É porque-i e porqui
É porque-ó e porquó

Como podemos perceber, o diálogo construído entre Tom Zé e Odair simula uma conversa entre dois supostos matutos; um deles interpreta um curioso ingênuo, que faz as perguntas, e o outro interpreta um sábio, crítico da sociedade moderna. Em seu artigo, Christopher Dunn faz uma análise pertinente da primeira pergunta (“Porque é que agente tem que ser marginal ou cidadão?”):

O termo marginal normalmente se refere a alguém que ‘vive às margens’ ou fora da lei, mas com o avanço da contracultura em fins da década de 1960 e início da década

de 1970, também podia ser usado para descrever pessoas de classe média que abandonaram a sociedade convencional e outro tipo de pessoas que adotaram um estilo de vida ‘alternativo’. Como Dodó sugere em sua pergunta, o marginal é imaginado como o oposto do cidadão, mas em um contexto em que o cumprimento da lei é arbitrário, Zezé lembra que cidadãos são rotineiramente confundidos e tratados como criminosos³. (DUNN, 2009: 224)

Trazendo marcas do contexto repressivo da ditadura militar e ambientando a ressonância dos eventos da contracultura ocorridos em 1968 nos Estados Unidos e na Europa, Tom Zé e outros artistas tidos como “malditos” traduziam musicalmente a problemática vivida pela juventude do período, compondo canções de teor melancólico, que lamentavam e expressavam a brutalidade da opressão e a desesperança que disseminou em grande parte dos jovens, resultante da dura repressão aos movimentos estudantis. Nesse sentido, a referência ao medo na segunda pergunta (“Porque é que agente tem de viver com um medo danado de tudo na vida?”) pode ser interpretado como uma expressão desse contexto adverso, muitas vezes descrito através da metáfora da noite, da sombra e da escuridão em outras canções. A terceira e quarta perguntas fazem uma crítica à sociedade de consumo de maneira semelhante às críticas realizadas no primeiro LP do artista, *Grande liquidação* (1968).

No plano musical, o acompanhamento realizado por cavaquinho (executado por Rogério Duprat), viola e por bandolim (tocado pelo guitarrista recifense Heraldo do Monte) se caracteriza por empregar acentuação e linhas de condução rítmica características do gênero de *folk music* ou *country* norte-americano, algo que, junto da entonação empregada pelos cantores, contribui para associar a sonoridade da música ao âmbito da cultura caipira. Contudo, ao invés dos protagonistas serem retratados como ingênuos ou abordar no diálogo assuntos que se referem ao campo, os personagens Dodó e Zezé se voltam antes para questões típicas do cotidiano urbano, tecendo críticas à sociedade de consumo, como os sorrisos empregados em estratégias de marketing, e a suposta tendência sensacionalista da mídia.

A canção termina com uma pergunta e uma resposta sem sentido, como se estivessem brincando com os sons das variações vocabulares (porque-á, porque-é, porque-i, porque-ó). Para Fenerick e Durão (2010: 309) o emprego do *nonsense* (sem sentido) em “Dódó e Zezé” consiste numa das estratégias pela qual Tom Zé recorre para desconstruir canções, produzindo através destas “descanções”. Em concordância com os autores, acredito que o experimentalismo do *nonsense* aqui empregado serve para o artista satirizar a seriedade artística almejada pelos artistas da instituição MPB e desconstruir o tipo de estrutura narrativa padrão de letra de canções, algo que se relaciona diretamente com o projeto artístico do LP *Todos os olhos*. Vale a pena notar que tal intenção de deboche é ressaltada um pouco depois

da última pergunta, quando Tom Zé pigarreia, preparando a voz e dando a entender que viria uma resposta séria, mas que, no entanto, diz uma resposta sem sentido (“É porque porque, porque porque, porque porque, viu Dodó?”).

3. Considerações finais

Apesar de seu projeto estético apresentar pontos divergentes com os de outros artistas associados à cultura marginal, Tom Zé parece ter introjetado o mesmo *habitus* artístico e compartilhado do mesmo tipo de estratégia consciente de atuação no campo. Ao optar por manter suas convicções estéticas, continuar tensionando certos padrões de beleza instituídos no mercado e desenvolver ainda mais seus métodos de experimentação durante um período tão longo (17 anos), Tom Zé o faz com uma atitude programática, com vistas em um projeto maior de legitimação no campo artístico. Apesar da baixa repercussão dos lançamentos dos seus discos, ao longo de sua trajetória artística empreendeu uma busca constante pela inovação formal e por soluções criativas, recorrendo muitas vezes à experimentalismos e à irracionalidade, como forma de negação do que estava sendo instituído no plano cultural, um meio de tensionar as imagens de um otimismo desenvolvimentista fomentado pelo regime militar. Através da breve análise de “Dodó e Zezé” pudemos demonstrar uma maneira pelo qual o vínculo com a cultura marginal torna-se evidente, tanto pelo conteúdo temático, como também através de um procedimento experimental no emprego de versos sem sentido (*nonsense*) no final da canção, que desconstruíam a poética eloquente e emocional característica de letras de canções do período.

Referências:

ARATANHA, Mário de. Tom Zé: O ataque musical do anti-herói. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 Nov. 1973. Caderno B, p. 4.

ARROJO, Maria José. Tom Zé, um quarentão inocente. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 3 dez. 1977. Folha Ilustrada, p. 1.

BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero Limitada, 1983.

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

COELHO, Frederico. *Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: Cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.



DUNN, Christopher. *Tom Zé and the performance of citizenship in Brazil*. *Popular Music*, 28, pp. 217-237, 2009.

FENERICK, José Adriano; DURÃO, Fábio Akcelrud. 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, p. 299-315.

HOLANDA, Heloisa Buarque de; PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Patrulhas Ideológicas*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1980.

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

SOARES, Dirceu. Tom Zé, do Brás ao Jardim América. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 mai. 1977. Folha Ilustrada, p. 2.

ZÉ, Tom. *Todos os olhos*. Continental, 1973. LP.

Notas

¹ Empregamos aqui o conceito de *habitus* desenvolvido pelo sociólogo Pierre Bourdieu em seus estudos sobre a produção intelectual e artística da sociedade europeia (cf. BOURDIEU, 1990). Em síntese, pode-se destacar que o autor o define como os sistemas abertos de disposições duráveis, ações e percepções que os indivíduos adquirem com o tempo na experiência social, ou seja, como um princípio gerador e estruturador das práticas e representações. As ações dos agentes têm assim um caráter “estratégico”, que, portanto, não podem ser interpretadas como práticas inconscientes determinadas inteiramente pela estrutura ou como ações resultantes de um cálculo racional ou mesmo de uma inspiração transcendental. Deste modo, elas são resultantes de senso prático do jogo social adquirido pela compreensão e introjeção das regras implícitas nos contextos sociais específicos que integram os agentes, os espaços sociais de relações objetivas, designados pelo sociólogo como *campo*. Nas palavras de Bourdieu (1983: 89), “para que um campo funcione, é preciso que haja objetos de disputas e pessoas prontas para disputar o jogo, dotadas de habitus que impliquem no conhecimento e no reconhecimento das leis imanentes do jogo, dos objetos de disputas, etc.”.

² O Grupo Capote esteve em atividade durante a década de 1970, misturando gêneros tradicionais como o forró, o maxixe com instrumentos elétricos, rock e letras inventivas e bem humoradas. A proposta estética do grupo, apesar de ser notavelmente diferente do projeto estético experimental de Tom Zé apresenta procedimentos artísticos em comum.

³ Tradução nossa. “*The term marginal typically refers to someone who lives 'on the margins' or outside of the law, but with the rise of the counterculture in the late 1960's and early 1970's could also be used to describe middle-class dropouts and other people leading 'alternative' lifestyles. As Dodó suggests in his question, the marginal is imagined to be the opposite of the citizen, but in a context in which the rule of law is arbitrary, Zezé reminds him that citizens are routinely mistaken for and treated like outlaws*” (DUNN, 2009: 224)