

A atividade de Tom Zé durante o ostracismo: experimentando às margens da grande indústria

Guilherme Araújo Freire¹

UNICAMP / PPG em MÚSICA

SIMPOM: *Etnomusicologia/Música popular*

Resumo: Este trabalho apresenta resultados parciais da pesquisa de mestrado intitulada “Vocação vanguardista em meios racionalizados: A carreira artística de Tom Zé a partir de 1968”. Estabelecendo como foco central a atividade artística de Tom Zé realizada durante o seu longo período de ostracismo, situado entre os anos de 1973 e 1990, procuramos aqui compreender melhor as especificidades de sua inserção no mercado, bem como investigar as novas mudanças no seu projeto estético. Após ter radicalizado os experimentos poéticos e musicais e ter tensionado certos referenciais estéticos hegemônicos no LP *Todos os Olhos* (1973), Tom Zé se distanciava da cena artística oficial e passava a atuar em espaços alternativos de menor visibilidade. Devido à postura contrária a certos padrões culturais dominantes e às suas práticas criativas, consideradas ousadas, transgressoras e herméticas pela crítica especializada, acabou recebendo o rótulo de cancionista “marginal” ou “maldito”, junto de outros artistas, como Jards Macalé, Jorge Mautner, Walter Franco, Marcus Vinicius, entre outros. Nesse sentido, procuramos problematizar as relações entre as opções estéticas de Tom Zé, sua forma de atuação no mercado do período e o segmento conhecido como cultura marginal – identificando afinidades, diferenças e mediações estabelecidas entre as duas partes. Com base em discursos presentes em matérias publicadas em periódicos, investigamos também o sentido da ação de Tom Zé ao desenvolver uma pesquisa performática de timbres e sonoridades inusitadas com ferramentas, máquinas de oficinas e sons oriundos da execução de fitas magnéticas manipuladas através de equipamentos eletrônicos, bem como as possíveis razões de tais decisões estéticas.

Palavras-chave: Canção; Cultura Marginal; Experimentalismo; Música Popular.

The Activity of Tom Zé during the Ostracism: experimenting at the Margins of the Major Industry

Abstract: This paper presents partial results of the master degree research entitled “Vanguard vocation in rational means of the cultural industry: the artistic career of Tom Zé from 1968 on”. Establishing a central focus on the artistic activity of Tom Zé during his long period of ostracism, situated between 1973 and 1990, we seek to better understand the specifics of his insertion into the market, as well as investigating the new changes in his aesthetic project. After Tom Zé have radicalized the poetic and musical experiments and have tensioned certain hegemonic aesthetic references in the LP *Todos os Olhos* (1973), he distanced himself from

¹ Pesquisa orientada pelo Prof. Dr. José Roberto Zan, com financiamento de bolsa concedida pela agência de fomento FAPESP.

the “official” artistic scene and started to act in alternative spaces with lower visibility. Due to his contrary posture to certain dominant cultural patterns and due to his creative practices, which were considered daring, transgressive and hermetic by specialized critics, Tom Zé started being marked as “marginal” on the following years, together with other artists, such as Jards Macalé, Jorge Mautner and Walter Franco. Considering this association, we intend to problematize the relationship between the aesthetic options of Tom Zé, his manner of acting within the market in the period and the segment known as “marginal culture” - identifying similarities, differences and mediations established between the two parts. Based on discourses present in articles published in periodic, we also investigated the sense of action of Tom Zé, when he developed a musical experimental research of timbres and unusual sonorities with tools, workshop equipment and sounds derived from the execution of magnetic tapes, manipulated through electronic equipment, as well as the possible reasons for these aesthetic decisions.

Keywords: Song; Marginal Culture; Experimentalism; Popular Music.

Introdução

Em uma matéria publicada pela Folha de São Paulo em 1973, o compositor iraraense declarava: “Eu estou escapando da morte. Quando posso pelo movimento. Quando posso pela dentada. Quando posso pelo riso. Com um relativo medo da flor, da dor, que parece uma maneira velha, quer dizer, uma maneira morta de dizer coisas mais velhas e mais certas” (TOM, 1973, p. 5). De uma maneira poética e não linear o depoimento traz sinais da situação em que se encontrava a atividade de Tom Zé na década de 1970: “escapando da morte”, com apresentações restritas a um público reduzido, formado em grande parte por universitários.

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 muitas vezes nem mesmo vinculados à atividade cancionista, 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, p. 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 [...] (ARROJO, 1977, p. 2).

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 durante a década de 1980 continuou em baixa, em grande parte devido ao distanciamento do seu projeto estético em relação aos padrões da vertente principal da MPB.

2. Atuando às margens da grande indústria: relações entre Tom Zé e a cultura marginal

Em um período em que a MPB já havia finalizado seu 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? Porque persistir em uma linha estética divergente dos cânones musicais consolidados no mercado? Porque 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, p. 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. (HOLLANDA; PEREIRA, 1980, p. 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*

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).

No entanto, se compararmos as temáticas das canções compostas por Tom Zé com as temáticas de trabalhos centrais da cultura marginal, tornam-se evidentes certas diferenças. Elegendo como os pilares da cultura marginal algumas obras e declarações de Hélio Oiticica e Torquato Neto, o pesquisador Frederico Coelho identifica como temática central deste fenômeno cultural a interpretação da violência urbana como manifestação cultural, que traduziu em arte desde o banditismo, até armas, drogas, favelas, bissexualismo, prostituição e escola de samba. Assim, a ideia de marginalidade urbana, em sua pluralidade de sentidos, servia como arcabouço teórico para os vários trabalhos e intervenções ditos marginais.

Nesse sentido, com exceção de algumas músicas do LP *Todos os Olhos* (1973), as temáticas abordadas nas canções de Tom Zé compostas durante o seu período de ostracismo trazem outras questões variadas, distintas daquelas características da produção marginal. Algumas delas apresentam temática romântica (“Morena”, “Amor de Estrada” e “Carta”) e, até mesmo, certo otimismo com versos como “Menina a felicidade / ainda vai desabar sobre os homens”. Podemos dizer que enquanto Tom Zé compartilha do mesmo tipo de estratégia de atuação e postura antagônica aos padrões culturais, estéticos e políticos propagados pelo regime militar, diverge nas temáticas abordadas em sua produção, bem como na maneira de expressar sua alteridade. De certo modo, parece ser mais plausível associar à cultura marginal a produção de artistas como Jards Macalé, na qual a temática da violência/drogas se mostra mais recorrente em sua obra, especialmente se considerarmos o *happening* realizado pelo artista no IV Festival da Canção com a canção “Gotham City”². No entanto, apesar dos pontos divergentes com a cultura marginal, a trajetória artística de Tom Zé, Jorge Mautner, Walter Franco e outros artistas, acabaram ficando associadas a rótulos como “marginal” ou “maldito”, possivelmente por compartilharem do interesse na busca de novas formas de expressão e representações que não se encaixassem nos modelos oficiais de cultura brasileira.

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

² Para maiores informações, consultar: ZAN (2010).

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 conformista de tais artistas, mas 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.

3. Pesquisando novas sonoridades: Tom Zé e o projeto da música operária

Não por acaso, depois de ter lançado o LP *Estudando o Samba* (1976) e de estar alguns anos já com a carreira artística em baixa, Tom Zé decide desenvolver ainda mais seu projeto estético experimental, iniciando uma pesquisa musical de timbres com ferramentas, máquinas de oficinas e a manipulação da execução de fitas magnéticas com equipamentos eletrônicos. Em um depoimento proferido no “calor do momento” o compositor iraraense esclarece sua concepção musical para a pesquisa:

Um rapaz sempre irrequieto, Tom Zé faz o espetáculo, com intenção “experimental”, utilizando para isso vários instrumentos de trabalho dos operários: serrote, martelo, esmeril, britadeira. Tom Zé explica:

“enquanto integrador de materiais e sonoridades novas, este projeto pode ter o sentido de experimentalidade, mas não é encaminhado as elites. Desejamos fazer uma música tão operária como fomos nós os próprios marceneiros, os carregadores, os desenhistas, os inventores de instrumentos”. (TOM ZÉ, 1978, p. 12).

A ideia de um produzir uma “música operária”, além de apontar a simpatia de Tom Zé com as teorias marxistas de luta de classes, destaca ainda mais o caráter experimental do seu projeto estético, uma vez que agrega procedimentos experimentais similares aos da música erudita de vanguarda no âmbito da canção popular. Tal iniciativa foi tomada após as experiências que o artista teve ao ajudar o cineasta Walter Durst na gravação de um programa de natal para a TV Cultura, o qual registrou as festas de fim de ano de nordestinos imigrantes situados no bairro Brás da cidade de São Paulo, que não tinham conseguido voltar para suas terras natais (SOARES, 1977, p. 2). Ao ter contato com os imigrantes nordestinos, Tom Zé se sensibiliza e pouco tempo depois resolve produzir o LP *Correio da Estação do Brás* (1978) como uma espécie de retrato dessas pessoas, que muitas vezes levavam cartas aos parentes de outrem quando voltavam às suas terras natais.

A pesquisa experimental combinava diferentes recursos (mecânicos, elétricos, eletrônicos) na busca de timbres e sonoridades inusitados: enceradeiras acopladas a uma caixa acústica, dois agogôs em atrito com um esmeril industrial (foto), um pedaço de cano de ferro que ressoa com o ferimento feito nele por dois serrotes, e até mesmo três gravadores com fitas de sons mixados e manipulados por uma mesa de controle (uma espécie de antepassado do sampler), que consistia em uma caixa com seis botões, os quais acionavam a reprodução de uma amostra de som – voz de locutores de rádio, frases de propagandas, a obra “Halleluja” de Haendel, trechos de sinfonias orquestrais, entre outras³.

Nosso objetivo, explica Tom Zé, “é encontrar uma sintaxe, uma possibilidade desses sons todos formarem música”. Tom Zé diz que está emocionado com a nova experiência, pois além das perspectivas que ela abre, de criação coletiva, existe também uma nova maneira de “fazer música”. (DUCLOS, 1978, p. 2).

Ao empregar objetos do cotidiano (serrote, martelo, esmeril, cano) como instrumentos de percussão, de maneira a executarem linhas de condução rítmica e formarem a seção rítmica de um determinado gênero (por ex. samba ou baião), Tom Zé adaptava um procedimento típico dos concretistas franceses para universo da música popular. Tal procedimento ficou marcado nos anos 1950, quando compositores franceses, como Pierre Schaeffer e Pierre Henry, ganharam certa notabilidade ao compor a partir da manipulação de fitas magnéticas, criando montagens com gravações dos sons do cotidiano (como vassouras em fricção com o chão, um trem percorrendo os trilhos, água escorrendo da torneira) modificados e reorganizados sistematicamente (GRIFFITHS, 1998, p. 148).

Como uma espécie de Eric Satie do sertão, Tom Zé aplicava seus conhecimentos dos procedimentos artísticos das vanguardas, adquiridos nos Seminários de Música da UFBA através das aulas que teve com professores como H. J. Koellreutter, Ernest Widmer, Jamarly Oliveira (cf. RISÉRIO, 1995), em busca de uma nova sintaxe possível de canção – colocando a arte cancionista em confronto com seus limites. Ao que tudo indica a convivência com o músico e artista plástico suíço Walter Smetak na Bahia possivelmente também contribuiu diretamente nesta decisão estética, uma vez que o fez ter contato com alguns processos criativos referentes à arte contemporânea do período como, por exemplo, uma pesquisa musical acústica que buscava apropriar-se da matéria e do ambiente, o que levou Smetak a criar instrumentos musicais inovadores feitos com cabaça, bambu, cabo de vassoura, sinos, entre outros materiais (SCARASSATTI, 2008, p. 15). Neste projeto da “música operária”,

³ É possível ver um registro audiovisual de uma *performance* de Tom Zé e seu grupo com cada um desses instrumentos inventados no documentário de GALLO (2000).

Tom Zé parece reproduzir a intenção de apropriação de materiais locais desta pesquisa acústica, porém readaptada e direcionada à linguagem da música popular.

Apesar de alguns críticos e jornalistas terem demonstrado certa simpatia com as invenções, o novo projeto experimental do compositor baiano acabou sendo mal recebido pelo público e, ao que tudo indica, foi impedido de ser utilizado no LP *Correio da Estação do Brás* pela gravadora Continental. Vejamos um trecho de uma matéria que comenta sobre:

A gravadora de Tom Zé - Continental - não gostou muito desse “contrabando” experimental na carga de canções que o público vai ouvir durante a maior parte do espetáculo. Mas Tom Zé está tranquilo:

TZ - O homem é uma coisa só. A história do homem é o seu trabalho, é tudo o que ele faz. Eu não poderia castrar essa minha ansiedade, precisava mostrar tudo junto. (DUCLOS, 1978, p. 2).

Pouco tempo depois do lançamento do disco, Tom Zé acabou sendo afastado da gravadora por ter conseguido vender apenas cinco mil cópias, algo que contribuiu para o artista ter recebido o rótulo de “maldito” e para que sua carreira artística continuasse em baixa até o final da década de 1980. O projeto da “música operária” terminou ficando sem registro em disco e foi abandonado durante dez anos, muito provavelmente devido à repercussão desfavorável causada e ao alto custo de transporte e manutenção de toda a aparelhagem envolvida. O primeiro registro dos resultados sonoros conquistados por Tom Zé com o projeto somente se realiza posteriormente no disco *Fabrication Defect*, lançado pelo selo Luaka Bop em 1998.

Considerações finais

Como pudemos perceber, ao invés de aproximar o seu trabalho a certos modelos compatíveis com o gosto popular, Tom Zé optou por se manter fiel às suas convicções estéticas e desenvolver ainda mais seu projeto estético experimental, justamente em um momento pouco oportuno para inovações musicais no mercado. Com base nos seus conhecimentos sobre procedimentos de vanguarda da música erudita, obtidos na sua formação acadêmica na UFBA, elaborou o projeto da “música operária”, empregando ferramentas, máquinas de operários e gravadores para realizar suas *performances*. No entanto, o projeto acabou sendo mal recebido. O conflito de Tom Zé com os funcionários da sua gravadora Continental e o subsequente abandono do novo projeto experimental na gravação do LP *Correio da Estação do Brás* refletem a relação conflituosa que perpassa a carreira do artista, situada entre a prática de uma poética transgressora dos padrões e participação no mercado.

Apesar da repercussão desfavorável e das dificuldades de atuação, persistiu na linha estética experimental, o que possivelmente contribuiu para que o artista continuasse atuando às margens das grandes gravadoras e longe dos meios massivos de difusão, permanecendo com sua carreira artística em baixa até o final da década de 1980.

Referências

- ARROJO, Maria José. Tom Zé, um quarentão inocente. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 3 dez. 1977. Folha Ilustrada, p. 1.
- 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.
- DUCLOS, Nei. Contradições de um artista em construção. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 mai. 1978. Folha Ilustrada, p. 2.
- GALLO, Carla. *Tom Zé ou Quem irá colocar uma dinamite na cabeça do século?* [documentário-vídeo]. Direção de Carla Gallo. 2000. 48 min. color. son.
- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998.
- HOLLANDA, 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.
- RISÉRIO, Antônio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.
- SCARASSATTI, Marco Antônio Farias. *Walter Smetak, o alquimista dos sons*. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2008.
- SOARES, Dirceu. Tom Zé, do Brás ao Jardim América. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 mai. 1977. Folha Ilustrada, p. 2.
- SHOW de Tom Zé sem buzinas, serrotes e apitos. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 ago. 1980. Geral, p. 35.
- TOM Zé “escapando da morte”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 6 mar. 1973. Folha Ilustrada, p. 5.
- TOM Zé ligado às origens. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 mai. 1978. Geral, p. 12.
- ZAN, José Roberto. Jards Macalé: desafinando coros em tempos sombrios. *Revista USP*, dossiê Música brasileira, São Paulo, nº 87, set./out. 2010.