

Experimentalismo, sátiras e metrópole nas doze canções do disco *Grande liquidação*, de Tom Zé

Guilherme Araújo Freire (UNICAMP)

Resumo: O presente artigo traz um estudo sobre o primeiro disco de Tom Zé, intitulado *Grande liquidação*, e sobre o seu projeto estético. Considerando que no período havia se configurado certa polarização no campo da MPB, entre artistas e intelectuais engajados na realização de uma canção de orientação nacional-popular e entusiastas da Jovem Guarda, pretende-se verificar de que modo Tom Zé se posicionou verbal e artisticamente neste debate. O estudo analítico das canções visa também verificar de que maneira os experimentalismos empregados tensionaram certos padrões de linguagem e de conduta.

Palavras-chave: Música popular. Canção. Experimentalismo. Vanguarda.

Title: Experimentalism, Satire and Metropolis in the Twelve Songs on the Album *Grande liquidação* by Tom Zé

Abstract: This article presents a study on Tom Zé's first album entitled *Grande liquidação* and the aesthetic project conceived. Considering at the time there was a certain polarization between the MPB artists and intellectuals engaged in creating a national-popular oriented song and the enthusiasts of the rock-based genre, Jovem Guarda, we intend to identify how Tom Zé positioned himself within this debate, both verbally and artistically. Also, the analysis of the songs intends to confirm how the use of experimentalisms strained certain standards of language and conduct.

Keywords: Popular Music. Song. Experimentalism. Vanguarda.

Depois da grande repercussão gerada pelo sucesso popular do cantor Roberto Carlos e pelo fenômeno da Jovem Guarda em meados da década de 60, começou a se configurar certa polarização no campo da MPB entre artistas e intelectuais politicamente engajados na realização de uma canção de orientação nacional-popular e entusiastas da nova “música jovem”, cujo repertório consistia em versões ou adaptações de canções *pop* norte-americanas e inglesas (de grupos como The Beatles, Rolling Stones e Gary Lewis, entre outros).

Com resquícios do projeto ideológico revolucionário cepecista¹, em que a canção de protesto “representava uma possível intervenção política na realidade social do país, contribuindo assim para a transformação desta numa sociedade mais justa” (CONTIER, 1998: 14), artistas e compositores de esquerda criticavam a Jovem Guarda, associando-a ao “entreguismo” cultural e à alienação política pela juventude (NAPOLITANO, 2001). Assim, ressalta Napolitano:

[...] a *Jovem Guarda* tinha sua qualidade questionada e suas intenções colocadas em cheque pelos artistas e intelectuais de esquerda. Sua pobreza formal e de conteúdo e a “alienação” diante dos dilemas enfrentados pela nação eram vistas como a antítese da MPB, elementos constantemente denunciados pelos artistas engajados. A incorporação [...] de timbres eletrônicos nos arranjos, à base de teclados e guitarras, também não era bem vista, pois a música brasileira deveria se manter fiel ao violão e aos instrumentos de percussão ligados ao Samba e outros gêneros “autênticos” (NAPOLITANO, 2001: 74).

Além do uso das polêmicas guitarras elétricas, que eram identificadas como ícones do imperialismo cultural norte-americano pelo setor de esquerda, as temáticas das canções da Jovem Guarda também eram criticadas pela despolitização do seu conteúdo, uma vez

¹ O Centro Popular de Cultura (CPC) foi fundado em dezembro de 1961 por jovens intelectuais como Oduvaldo Vianna Filho, Carlos Estevam Martins e Leon Hirzman, com o intuito inicial de ampliar o público atingido pelo teatro politizado, permanecendo na ativa por pouco mais de dois anos. Na redação do anteprojeto do Manifesto do CPC realizada em 1962, procurou-se definir as linhas de atuação política e cultural de seus membros, defendendo-se uma arte revolucionária destinada à conscientização política das massas. Segundo Zan (1997: 134), “caberia ao intelectual cepecista a missão de aproximar-se das massas com o objetivo de levar até elas a consciência política capaz de superar seu estado de alienação, e de produzir, a partir dos elementos da própria cultura do povo, a verdadeira arte popular revolucionária”.

que tratavam de assuntos de apelo romântico e sentimental, como a euforia dos encontros amorosos, o sofrimento das separações ou de amores não correspondidos ou de acontecimentos corriqueiros do cotidiano. A linguagem empregada era simples e se relacionava com aspectos típicos de comportamento juvenis, como a aventura, o humor e a irreverência (ZAN, 1997). Empregavam também signos do modelo da “juventude transviada”, como o culto ao carro, jaquetas de couro, cabelos longos, brigas de rua etc. (NAPOLITANO, 2001), os quais associavam a música à condição moderna da vida urbana do período.

Para intelectuais como o poeta Ferreira Gullar, o iê-iê-iê era um fenômeno “relacionado com a internacionalização da cultura, um processo inevitável dentro do contexto do capitalismo econômico. Portanto o estancamento desse processo não poderia se dar através do fechamento das fronteiras nacionais, mas somente pela ‘atitude crítica’ frente a essa produção” (ZAN, 1997: 206). Assim, entendiam que o artista engajado teria de assumir uma postura crítica frente aos gêneros estrangeiros e efetivar uma luta cultural contra a internacionalização, mantendo-se fiel a formas, instrumentos ou ritmos consagrados como representações de uma memória genuinamente brasileira ou nacional: violão, samba, frevo, urucungo, moda-viola, por exemplo.

A disputa ideológica se acirrava também, em grande medida, devido à competição por parcelas de público em comum e por espaços comerciais de divulgação na televisão, meio de comunicação que expandia cada vez mais sua popularidade e seu alcance territorial no país. Um fator que corrobora essa tese é a disputa de audiência nos programas musicais *O Fino da Bossa* e *Jovem Guarda*, ambos transmitidos pela TV Record. Se, no início de 1966, os índices de audiência dos dois programas se mantiveram próximos, a partir de abril o programa *Jovem Guarda* apresentou um acréscimo de audiência com percentual entre 30 e 35%, enquanto o percentual do programa *O Fino da Bossa* se manteve estável (entre 23 e 26%) nos meses restantes do ano (BOLETIM DE ASSISTÊNCIA DE TV, 1966).

Paralelamente aos programas musicais, a consolidação dos festivais de música popular brasileira como eventos de grande repercussão também contribuiu decisivamente para a criação de importantes espaços de divulgação nos meios de comunicação de massa. Pelo seu formato e principalmente pela participação incisiva do público, que aplaudia ou viajava a apresentação das canções segundo suas próprias razões estético-ideológicas, os festivais acabavam funcionando como um fórum dos debates culturais e também como um importante indicador de tendências dos novos talentos e novos sucessos.

Através de parcerias com empresas do setor editorial, publicitário, fonográfico e um amplo esquema de transmissão para diversas capitais (NAPOLITANO, 2001: 121-122),

os festivais conseguiram atrair um numeroso público, que acompanhava as apresentações dos certames, seja nos teatros, nos estádios ou mesmo na própria televisão. Sobre isso, o poeta concretista Augusto de Campos comenta em uma matéria do período:

Ampliando para milhões de espectadores essa audiência, a princípio restrita e especializada, e dando à música organização empresarial de notável eficiência publicitária, através de uma série variada de programas (Fino da Bossa, Pra ver a Banda Passar, Disparada, Ensaio Geral, Esta Noite se Improvisa) a Televisão guindou muitos dos compositores e intérpretes à categoria de “mitos” de arte de consumo, como astros de cinema e jogadores de futebol [...] Por tudo isso, um público apaixonado, em pequena parte conhecedores de música popular e na maioria torcedores hipno-tv-tizados acompanham telespectante a classificação das 12 entre 36 músicas apresentadas [nos festivais]. Com uma ferocidade que só ocorreria nas competições de futebol e de política (CAMPOS, 1967: 125-132 apud NAPOLITANO, 2001: 158).

Em alinhamento com os interesses de outros setores da indústria cultural, a televisão contribuiu para que intérpretes e compositores se tornassem ídolos de massa, formando novas tendências de mercado e angariando novos consumidores. As fervorosas vaias e aplausos do público poderiam ter diversas razões, como a expressão da desqualificação de um artista (como aconteceu com Sérgio Ricardo e Roberto Carlos em 1966 e 1967); a rejeição a uma música específica, cujas características estilísticas não agradavam; o desagrado a um estilo e atitudes performáticas dos intérpretes (como aconteceu na entrada dos Beat Boys na apresentação de Caetano Veloso em 1967). Assim, o fenômeno da vaia servia como atuação do júri popular e marcava o caráter de simulacro de esfera pública que tinham os festivais. Nas publicações da imprensa, comentários e análises da reação do público tornavam-se argumentos para jornalistas e artistas ajudarem a construir mitologias em torno dos eventos. Pode-se dizer que a grande estrutura publicitária, ao lado do caráter de plebiscito da participação direta do público, consolidaram os festivais como uma importante instância de consagração de artistas no campo da MPB.

Naquele mesmo ano, intensificaram-se os conflitos no campo da música popular ao mesmo tempo em que ocorria o II Festival de MPB da TV Record. No período, o público foi alvo de uma campanha publicitária prévia da mais popular revista, *Intervalo*, que em tom exortativo, estimulou a rivalidade entre a Jovem Guarda e a MPB (NAPOLITANO, 2001: 122). Através de títulos como *Erasmus Carlos denuncia panelinha da bossa nova*; *Elis*

Regina revida à ofensiva da Jovem Guarda: esse tal de iê-iê-iê é uma droga!; Ari Toledo: cantor de iê-iê-iê parece boneco de mola (ZAN, 1997: 209) matérias jornalísticas cobriam o debate ideológico sob um tom de polêmica. Não somente a revista *Intervalo*, mas a imprensa passava a publicar matérias com entrevistas dos artistas dos dois segmentos, chegando inclusive a incitar o conflito.

A radicalização de posições seria ainda mais acirrada em 1967, com o acontecimento de episódios como a criação do novo programa musical da TV Record, o Frente Ampla da MPB, a organização da famosa passeata contra as guitarras elétricas por artistas ligados à MPB - como Elis Regina, Gilberto Gil, Jair Rodrigues, Edu Lobo, Zé Keti, entre outros - e também a reação dos artistas representantes da Jovem Guarda com a publicação da longa matéria *Manifesto do Iê-Iê-Iê contra a onda de inveja* (Publicado na revista *O Cruzeiro* em 05/08/1967. Cf. NAPOLITANO, 2001: 145). A organização de uma passeata (com todo o teor político que envolve manifestações deste tipo) e o emprego de expressões típicas da linguagem política como “frente ampla”, “frente única”, “manifesto” na esfera pública são indícios do alto grau de politização que a música popular havia adquirido no período e também das consequências que esses debates tiveram nas escolhas estéticas e na produção cultural como um todo.

Nesse momento, a polarização no campo da MPB havia atingido seu ponto crítico, com coordenadas de atuação dos artistas estabelecidas e bem delimitadas nos meios de comunicação pelos seus agentes. As tensões internas aos segmentos musicais geravam impasses na realização da MPB como um produto cultural pleno, ainda inclinada à realização do nacional-popular e a uma tendência à autonomia e seriedade artística. Entretanto, com o acontecimento do III Festival de MPB da TV Record e as *performances* das canções *Domingo no parque* e *Alegria, alegria*, tais coordenadas começaram a se imbricar, reorganizando os paradigmas de criação aceitos como legítimos e inaugurando novas formas de se pensar a canção popular dentro do mercado.

Apesar de ter surgido “mais de uma preocupação entusiasmada pela discussão do novo do que propriamente como um movimento organizado” (cf. entrevista de Gilberto Gil a Augusto de Campos em CAMPOS, 1968: 193), o tropicalismo abalou o sentido unívoco que orientava as interpretações das canções festivas no período, tornando-se, assim, difícil reconhecer em suas apresentações uma postura política participante ou certo lirismo que predominavam na maior parte das canções da época (FAVARETTO, 1996). Ao apresentarem-se acompanhados por conjuntos de *rock* empunhando guitarras elétricas, Caetano e Gil eram criticados pelos artistas engajados por estarem se submetendo ao

imperialismo cultural norte-americano e não apontarem alternativas políticas claras para o público em suas canções. Para os representantes da Jovem Guarda, podiam constituir um novo concorrente no segmento de música jovem, pois empregavam signos e emblemas da nova moda mundial, a música *pop*.

Ao mesmo tempo, os tropicalistas não rompiam inteiramente com as conquistas estéticas do passado, uma vez que efetuavam um trabalho de “redescobrir e criticar a tradição, segundo a vivência do cosmopolitismo dos processos artísticos. [...] O que chegava, seja pela exigência de transformar as linguagens das diversas áreas artísticas, seja, pela indústria cultural, foi associado e misturado à tradição musical brasileira” (FAVARETTO, 1996: 32). Assim, o tropicalismo praticava um projeto artístico que suprimia as dicotomias estéticas do momento entre música alienada e participante, sem abrir mão da posição privilegiada que a música popular ocupava nas discussões das questões políticas e culturais.

Contudo, também não se pode dizer que o suprimento das dicotomias estéticas tenha sido efetivado de maneira instantânea. Ao longo dos anos que se seguiram ao festival, ainda ocorreram episódios que indicam resquícios do ideário nacional-popular e da aversão a gêneros musicais estrangeiros. Um exemplo claro desse fenômeno foi a organização do V Festival de MPB da TV Record, ocorrido em 1969, em que seriam aceitas para participação somente músicas brasileiras. As intenções dessa limitação são razoavelmente esclarecidas no anteprojeto apresentado para a direção da emissora:

Pela determinação de reencontrar a ideia inicial de promover e estimular a evolução de música popular brasileira em suas tendências básicas reais (decidimos) aceitar exclusivamente música brasileira [...] e evitar equívocos referentes à arte de consumo e comunicação [...] a força de reconduzir todos os compositores nacionais e os que dele recebem influências [...] à tranquilidade de suas origens (Projeto - V Festival de MPB - TV Record, 1969 - Arquivo da TV Record apud NAPOLITANO, 2001: 257).

Em um esforço orientado por certa crença purista na autenticidade de gêneros que representavam a brasilidade, os organizadores pretendiam montar uma espécie de panorama do que melhor existia na música brasileira, convidando compositores consagrados como Tom Jobim, Edu Lobo, entre outros. Na tentativa de conter eventuais *happenings* imprevistos nas etapas do certame, a direção do evento proibiu o uso de guitarras elétricas, medida que censurava no plano estético possíveis *performances* críticas contra tal purismo e assegurava o predomínio da ideia de brasilidade no repertório do

evento. Um cartaz de divulgação publicado junto de um anúncio do novo patrocinador assim afirmava:

Os Rolling Stones podem enfiar a viola no saco. Porque o assunto agora é samba, sambão, frevo, marcha-rancho, enfim música brasileira. É o Festival da Record, que este ano só classificará música essencialmente nossa. Ninguém vai deixar de gostar dos Stones, mas está na hora de dar um descanso na guitarra elétrica e voltar ao violão, pandeiro, tamborim na marcação e reco-reco (*Thyor Flor vai dar muito samba* - Arquivo TV Record apud NAPOLITANO, 2001: 258).

A proibição do uso da guitarra elétrica acabou causando uma repercussão desfavorável e recebendo críticas de jornalistas e artistas, como na matéria *Tom Zé diz que é proibido proibir a guitarra*, em que o compositor afirma que “não admite limitação a qualquer tipo de arte”, achando, em matéria de música brasileira, que “tudo pode acontecer, menos reversão”. A volta da repressão contra as guitarras representava um retrocesso, o qual ele associava a certo sentimento de culpa por parte dos tradicionalistas: “O horizonte aberto nos anos anteriores foi uma afirmação de valor e ousadia e, diante dele, não há razão para nos sentirmos como portadores de angústia e um sentimento de culpa” (TOM ZÉ, 1969: 3).

Apesar de ter conseguido atingir bons índices de audiência na televisão, a proposta nacionalista do festival não foi bem recebida pelo público e pela crítica, sendo subjugado pelas restrições impostas e pelo “empirismo verde e amarelo”. O festival também foi criticado pela estratégia sensacionalista característica de programas de auditório que adotou, ao instituir, além do júri, uma comissão de defesa e outra de ataque para comentar as músicas apresentadas – o que fez com que o festival perdesse o clima de seriedade que marcava o evento desde o seu início. Assim, a fórmula dos festivais apresentavam indícios da falência e que seria consumado com o fracasso de público e crítica da última edição do evento, com a perda do prestígio e altos custos de produção não compensados.

Consciente ou não das questões implícitas, é nesse contexto de um processo corrente da supressão da polarização estético-ideológica e da diluição do ideário nacional-popular iniciado pelo tropicalismo que Tom Zé encontra no início de sua carreira em São Paulo. Veremos com mais detalhes a seguir como o artista se posicionou no campo da MPB, frente aos debates políticos e estéticos que analisavam possíveis soluções aos impasses da música brasileira no período.

Sorriso, metrópole, guitarras elétricas, crediário e “boas maneiras” em *Grande liquidação* (1968), de Tom Zé

Depois de concluir sua formação na Universidade Federal da Bahia e participar ainda de algumas atividades ligadas à instituição em 1967, Tom Zé muda-se para São Paulo levando sua experiência rural e interiorana de Irará plasmada com informações das vanguardas estético-intelectuais eruditas transmitidas nos Seminários Livres de Música. Ambientado em São Paulo, começa a participar de programas de televisão e festivais de canção, como o da TV Excelsior com a canção *Catecismo, creme dental e eu* ou o III Festival de Música Brasileira da TV Record com a canção *A moreninha* (ZÉ, 2003), inicialmente sem conquistar grande aclamação popular.

Se considerarmos o passado rural e sertanejo de Tom Zé – cujo tipo de experiência estava muito mais atrelada a um contexto de comunidade pré-industrial de Irará e suas relações marcadamente pessoais² – e as diferenças dos seus costumes e hábitos em relação a uma sociedade urbano-industrial, talvez possamos afirmar que tais diferenças de vivência possibilitaram uma percepção diferenciada da grande metrópole, um ponto de vista supostamente mais distanciado. Assim, seja pelo impacto cultural de duas sociabilidades distintas e as impressões daí decorrentes, seja pela incorporação da vivência do cosmopolitismo efetuada junto ao tropicalismo, Tom Zé acabou adotando a *urbe* como centralidade temática para compor doze canções e produzir o seu primeiro disco, *Grande liquidação*, que foi lançado ainda em 1968 pela gravadora Rozemblit. Com humor e uma visão crítica da sociedade de consumo e das contradições e problemas da urbanização, Tom Zé misturou elementos potencialmente antagônicos no período, como sonoridades

² Em seus ensaios sobre a obra de C. Baudelaire, Walter Benjamin conceitua dois tipos distintos de experiência para compreender a concepção de modernidade do poeta. A verdadeira experiência (*Erfahrung*) é vivenciada em contextos comunitários tradicionais, como uma conjunção entre traços do passado individual e do coletivo. Assim, “a experiência está condicionada à atividade de rememoração que instaura a possibilidade de que o passado individual se insira no contexto mais amplo da comunicação entre gerações sucessivas que formam a tradição” (GATTI, 2009: 173). O declínio da *Erfahrung* vem com a modernidade e o surgimento da *urbe*, como espaço de sociabilidade incapaz de integrar seus habitantes em uma experiência comum. O curso acelerado do tempo consome rapidamente o presente e impede que o indivíduo atualize o passado, daí “a impossibilidade de construir uma experiência nas condições históricas da produção incessante do novo que sustenta a modernidade” (GATTI, 2009: 173).

da Jovem Guarda (com o uso de guitarra elétrica e órgão), ritmos brasileiros, arranjos de banda marcial e procedimentos experimentais da música erudita da vanguarda do período.

Em uma matéria publicada no periódico Folha de São Paulo, Tom Zé teceu argumentos que fornecem pistas para compreender o projeto estético concebido para o disco e indicam seu posicionamento no debate ideológico entre a Jovem Guarda e a MPB:

EN - Você é compositor?

TZ - Sim, sim senhor.

EN - Mas é compositor de música jovem ou de música popular brasileira?

TZ - Por esta pergunta, que muitas vezes ouvi, fica parecendo que a música popular brasileira só pode ser velha, pois a música nova e atual não o seria. [...] Parece que é vedado aos compositores “brasileiros” o ato ou a capacidade de renovar. Considerando isto, um falso dilema nos é imposto: ou sermos “velhos” ou não sermos compositores brasileiros. 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. [...] os meus trabalhos são atuais (jovens, se for, melhor) e, apesar disto, se olho para eles, sinto que são mais nacionais do que as possíveis certidões de nascimento de Cecy e Pery [Personagens de *O Guarani* de José de Alencar] (OLIVEIRA, 1968: 2).

No discurso de Tom Zé pode-se perceber uma crítica a certa concepção purista e nostálgica da ideia de tradição e o seu posicionamento a favor de uma música “jovem” e ao mesmo tempo “brasileira”. Seguindo essa linha de pensamento, para ele, a incorporação de elementos considerados novos no período (por exemplo: guitarra elétrica, órgão ou procedimentos de vanguarda) em sua obra seria algo necessário para romper com as tradições culturais e modernizar a música brasileira, sem que isso acarretasse na perda da “brasilidade”. Contrapunha-se, assim, ao segmento de esquerda ligado à MPB, que via na defesa das tradições culturais nacionais uma forma de militância política frente ao imperialismo cultural norte-americano e uma fonte musical mais adequada para denunciar os dilemas e contradições do país submetido ao regime militar.

Pensando na carreira do artista em perspectiva, pode-se dizer que, desde o início da sua carreira no mercado fonográfico, Tom Zé assume certa vocação vanguardista³, incorporando a lógica de ruptura no seu processo criativo e buscando nos repertórios e sons já conhecidos pelo público, novas relações e novos procedimentos, dessacralizando formas, esquemas prévios e padrões aceitos no mercado (VARGAS, 2012). Além disso, adota também métodos experimentais de criação artística, incorporando procedimentos da vanguarda da música erudita europeia na busca de novas sonoridades e de novos parâmetros composicionais e performáticos, constituindo o que estamos definindo como uma poética transgressora de fórmulas convencionais da canção.

Especificamente no momento político de 1968, Tom Zé tinha interesses artísticos em comum com o tropicalismo e defendia o uso das guitarras elétricas, posicionando-se a favor das conquistas tecnológicas, da renovação da música brasileira e contra o atraso associado à perpetuação das tradições e a um “Brasil bucólico que a esquerda queria” (ZÉ, 1992). Em uma entrevista realizada anos depois, o compositor baiano relembra sua visão do contexto do período:

São Paulo era uma cidade muito jovem naquele tempo né? Viver numa cidade grande era uma coisa muito novidade para os próprios habitantes. A aproximação ameaçadora do computador, do processamento de dados eram ameaças muito grande aos costumes e principalmente à esquerda brasileira que queria um Brasil bucólico, um Brasil de pescadores de meios artesanais, não é? (ZÉ, 1992).

Apesar de também se manifestar contra o regime militar no país e sua ideologia moralista, Tom Zé aparentemente discordava em alguns pontos com o segmento de esquerda nacionalista, especialmente no que se refere à defesa das tradições. Muito provavelmente não foi por acaso que os arranjadores escolhidos para trabalharem no disco tenham sido Damiano Cozzella e Sandino Hohagen, compositores de formação vanguardista. Ambos tiveram aulas diretamente com Hans Joachim Koellreutter e participaram do movimento Música Nova, iniciado em 1963, em companhia de outros compositores vanguardistas como Willy Corrêa de Oliveira, Gilberto Mendes, Rogério Duprat, entre outros. Em suma, o grupo tinha como compromisso retomar a linha de

³ É preciso deixar claro que, pelo uso do termo “vocação vanguardista”, não se quer atribuir à obra de Tom Zé qualidade de vanguarda, mas apenas destacar certa tendência que o artista apresentou ao longo de sua carreira em transgredir padrões do mercado e romper com formatos consolidados da canção.

pesquisa musical iniciada no movimento Música Viva por Koellreutter na década de 1940, que ambicionava trazer as inovações da vanguarda musical da música erudita internacional para o Brasil. Na segunda metade da década de 1960, Damiano Cozzella, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia e Rogério Duprat reaproximaram-se da música popular e passaram a colaborar no movimento tropicalista e em produções paralelas (discos de Gal Costa, Gilberto Gil, Nara Leão, p.ex.), escrevendo arranjos e empregando novos materiais oriundos de diferentes vertentes vanguardistas europeias compromissadas com a abolição do sistema tonal, como as experiências tecnológicas do concretismo francês de Pierre Schaeffer, a escola eletroacústica alemã, as novas estruturas harmônicas do politonalismo, do atonalismo de Schönberg, entre outros. Não por coincidência alguns procedimentos dessas vertentes são encontrados em *Grande liquidação* e serão objetos de uma análise mais minuciosa a ser realizada mais adiante.

Outro fruto da revolta contra as tradições é encontrado na ficha técnica, onde consta que houve participação especial dos grupos Os Versáteis e Os Brasões, ambos ligados ao *rock* e à Jovem Guarda, cujo repertório incluía The Beatles, Erasmo Carlos, Henry Mancini e algumas músicas da MPB⁴. A formação instrumental de base das duas bandas de apoio era também similar, contando com guitarras elétricas, órgão, baixo, bateria e percussão. A diferença mais expressiva é que no grupo Os Versáteis havia a presença marcante de um trompete solo executando as melodias nos discos, instrumento incorporado nos arranjos do disco de Tom Zé. Devido à participação especial dos dois grupos, a formação instrumental da maioria das faixas do disco se mantém constante, contudo com ideias de arranjo diferentes em cada uma.

Ainda que Tom Zé empregasse instrumentos e signos associados à Jovem Guarda, segmento musical fortemente atrelado a estratégias de marketing da indústria cultural, o compositor não deixava também de conceituar uma temática com críticas explícitas à sociedade de consumo e ao esquema publicitário, reveladas em textos presentes na contracapa. Segue abaixo um trecho:

Somos um povo infeliz, bombardeado pela felicidade. [...] Hoje, industrializado, procurado, fotografado, caro (às vezes), o sorriso vende. Vende creme dental, passagens, analgésicos, fraldas, etc. E como a realidade sempre se confundiu com os gestos, a televisão prova diariamente, que ninguém mais pode ser infeliz. Entretanto,

⁴ Informações encontradas através de consulta aos sites <<http://www.jovemguarda.com.br/discografia-versateis.php>> e <<http://www.dicionariompb.com.br/os-brasoes/dados-artisticos>>. Acesso em: 11 out. 2013.

quando os sorrisos descuidam, os noticiários mostram muita miséria. Enfim, somos um povo infeliz, bombardeado pela felicidade. (Às vezes por outras coisas também) (ZÉ, 1968).

As figuras metafóricas do sorriso e da felicidade podem ser entendidas aqui como a aparência de positividade associada a produtos vendidos por estratégias de *marketing* nos meios de comunicação de massa, que acabam por gerar necessidades de consumo supérfluas. Contrastando com essa aparência positiva, Tom Zé destaca a infelicidade presente na pobreza, na desigualdade social do país e desejos de consumo frustrados. Através de críticas não apenas às estratégias de sedução dos consumidores, mas também à dinâmica desenfreada de São Paulo, à obsessão pelo trabalho, à ganância, aos “bons costumes” e às contradições de uma metrópole emergente delineia-se o núcleo temático das canções, intituladas *São São Paulo*, *Curso intensivo de boas maneiras*, *Catecismo*, *creme dental* e *eu*, *Não buzine que eu estou paquerando* e *Parque industrial*, entre outras.

Para privilegiar o efeito crítico nas letras e nos arranjos das músicas, Tom Zé recorre frequentemente ao uso da sátira como ferramenta poética, como funcionamento discursivo na composição das letras. Considerando que a sátira pode ser definida como composição poética que visa a censurar ou ridiculizar defeitos ou vícios, censura jocosa, zombaria (FERREIRA, 2010: 1898), pode-se dizer que, em cada faixa do disco, o compositor reduz ou exagera um determinado aspecto da sociedade com o intuito de ridicularizá-la, de modo a sobressair os defeitos criticados com humor. Esse recurso artístico foi empregado por Tom Zé desde suas primeiras canções compostas em sua terra natal Irará⁵ e continuou sendo empregado na sua carreira como um todo, constituindo assim uma das suas marcas de expressão artística. No LP *Grande liquidação*, o uso da sátira contribui para ressaltar o aspecto crítico do núcleo temático do disco, no retrato da sociedade de consumo, da moderna metrópole e seus costumes sob a ética capitalista, trabalhista e certos valores pequeno-burgueses da ideologia dominante.

A capa do disco (Fig. 1) também se alinha ao núcleo temático do disco, retratando a fachada de uma rua comercial com placas e anúncios reluzentes em cores vibrantes, destacando símbolos de consumo do cotidiano, presentes em normalmente em espaços comerciais de um contexto urbano. No centro, destaca-se uma tela de televisão com a imagem de Tom Zé, que como já apontamos anteriormente era um meio de comunicação em ascensão no período. Expressões empregadas como “extra”, “grátis”, “grande

⁵ Algumas destas canções são apresentadas pelo próprio artista no livro *Tropicalista lenta luta* (ZÉ, 2003).

liquidação” ou “novo produto” remetem ao tipo de anúncio utilizado em estratégias *marketing* do setor publicitário. Como veremos em análises posteriores, Tom Zé emprega símbolos do consumismo não somente na capa e nos textos da contracapa, mas também nas letras de algumas canções, algo que marca a relação dialógica dos diversos aspectos constitutivos do disco (capa, textos da contracapa, letras, músicas etc.).

Considerando que ao longo das décadas de 1960 e 1970 se consolida o mercado de bens simbólicos (ORTIZ, 1994), a televisão se concretiza como veículo de comunicação de massa e, configura-se de maneira mais concreta uma sociedade de consumo principalmente nas grandes metrópoles, pode-se dizer que as questões tratadas criticamente no disco de Tom Zé ilustram satiricamente certas mudanças pelas quais passava a sociedade brasileira, na época associadas ao modelo de desenvolvimento imposto pelo regime militar.



Fig. 1: Capa do disco *Grande liquidação*, de Tom Zé (1968).

Algumas satíricas canções-retratos da metrópole

Dialogando com questões culturais e políticas vigentes do período, na canção *Quero sambar meu bem* Tom Zé parece fazer uma sátira dos que cultivam o passado em detrimento dos valores do presente, problematizando as relações entre tradição e modernização na música brasileira. Sem descartar o passado, porém mais preocupado com o presente, ele constrói, tanto no texto escrito como no texto musical, uma crítica ao purismo dos tradicionalistas de esquerda, desconstruindo o mito de autenticidade que envolvia a produção engajada nacionalista ao cultivar gêneros folclóricos como o samba de morro, o frevo, o baião, a embolada, entre outros. Vejamos a construção de sua letra:

Quero sambar,
meu bem
quero sambar
também
não quero é vender
flores
nem saudade
perfumada

Quero sambar,
meu bem
quero sambar
também
mas eu não quero
andar na fossa
cultivando tradição
embalsamada

Meu sangue é de
gasolina
correndo, não tenho
mágoa
Meu peito é de
sal de fruta
fervendo no copo
d'água

Quase como um manifesto contra a “velhice cultural”, *Quero sambar meu bem* constitui o elo que sintetiza os paradigmas dos processos criativos artísticos de Tom Zé no projeto estético do disco. Signos do espaço-tempo moderno incorporam desde a capa e contracapa do disco, até a sonoridade das músicas, formação instrumental, letras etc. Ao mesmo tempo, o vínculo com a tradição não é totalmente rompido, mas colocado criticamente em novas circunstâncias, muitas vezes experimentais: conduções rítmicas de samba, baião, forró são incorporadas, porém executadas com guitarra elétrica e órgão, misturadas com condução de *rock* (como na canção *São São Paulo*), procedimentos incomuns se situados no repertório do período.

A partir daí, podemos compreender melhor o caráter semiótico e polissêmico da letra da canção e sua relação com o arranjo. Enquanto a tradição é conformada nos primeiros versos do refrão (“Quero sambar meu bem / Quero sambar também”), a condução rítmica executada é de *rock*, ou seja, o discurso do texto é colocado em contradição musicalmente. O inverso dessa situação acontece nos versos “Mas eu não quero / andar na fossa / cultivando tradição / embalsamada”, em que a tradição é claramente negada no texto, porém o acompanhamento musical muda especificamente nesse momento para o ritmo de valsa, gênero que pode ser associado a uma das práticas tradicionais de música brasileira.

Assim, de maneira semelhante ao procedimento tropicalista, signos da brasilidade e da tradição (o ato de sambar, bossa-fossa, ritmo de valsa) foram justapostos com signos da modernidade (ritmo de *rock*, timbres da guitarra e do órgão, gasolina) e colocados em novas relações, misturando crítica social com a apreciação estética da canção. Em um momento em que certa polarização estético-ideológica ainda balizava tendências no mercado e se distinguiam claramente os estilos regionais dos estrangeiros, tal justaposição efetuava uma desarticulação das dicotomias estéticas e das ideologias, uma operação desmistificadora em que elementos contraditórios eram assimilados privilegiando o efeito crítico daí decorrente (FAVARETTO, 1996). Apesar de ainda não ter amadurecido seu projeto estético musical e de empregar procedimentos musicais distintos do Tropicalismo em sua música, Tom Zé teve interesses artísticos em comum com o movimento e praticou justaposições como essa em diversas canções do seu primeiro disco.

Como já foi dito anteriormente, a referência ao moderno está presente no disco em vários aspectos de sua totalidade (capa, textos da contracapa, formação instrumental, letras). Especificamente na canção *Não buzine que eu estou paquerando*, elementos característicos da Jovem Guarda são incorporados não apenas no plano musical, como

acontece nas outras faixas do disco, mas também se integram à temática da letra. O apelo ao romantismo e a referência ao carro, como símbolos da “juventude transviada” se misturam à crítica do frenesi capitalista pelo trabalho e pela acumulação de capital. Vejamos sua construção:

[Refrão] Sei que o seu relógio
Está sempre lhe acenando
Mas não buzine
Que eu estou paquerando

Sei que você anda
Apressado demais
Correndo atrás de letras,
Juros e capitais
Um homem de negócios
Não descansa, não:

Carrega na cabeça
Uma conta corrente
Não perde um minuto
Sem o lucro na frente
Juntando dinheiro,
Imposto sonegando,

Passando contrabando,
Pois a grande cidade não pode parar (BIS)

A sua grande loja
Vai vender à mão farta
Doença terça-feira,
E o remédio na quarta,
Depois em Copacabana e Rua Augusta,

Os olhos bem abertos,
Nunca facilitar,
O dólar na esquina
Sempre pode assaltar

Mas netos e bisnetos
Irão lhe sucedendo

Assim, sempre correndo,
Pois a grande cidade não pode parar (BIS)

Pelo conteúdo da letra e seu arranjo, *Não buzine que eu estou paquerando* é outro dos fonogramas mais representativos do disco, pois sintetiza seu núcleo temático concebido – o retrato crítico de Tom Zé da moderna metrópole e seus costumes sob a ética do capitalismo. Em tom de depoimento satírico, ilustra-se um motorista mais ocupado em paquerar do que chegar a algum lugar, respondendo à buzina de um homem de negócios, apressado e ansioso para acumular “letras, juros e capitais”. Assim, segundo Dunn, a canção retrata o conflito entre certa ansiedade gerada pelo capitalismo e a busca pelo prazer na cidade (“Sei que o seu relógio / Está sempre lhe acenando / Mas não buzine / Que eu estou paquerando”) (DUNN, 2009: 221).

No plano musical também se faz referência ao acúmulo, pois logo na introdução da música cerca de quatro vezes se sobrepõem, falando números e operações matemáticas, como “sete vezes quatro vinte e oito – sete vezes cinco trinta e cinco”, “trinta e oito” ou “quinze por cento”, aludindo assim ao cálculo de juros e somas de ganhos do homem de negócios. A referência ao carro também não se restringe à letra, pois com o mesmo uso de vozes, se faz uma imitação de buzinas de carro antes do início do primeiro refrão, entoando sons imitativos como “bibi” e “bó”.

Neste procedimento, em que as vozes são empregadas de uma maneira “falada” do cotidiano, sem desempenhar função melódica ou ter propriamente intenção de canto, percebemos uma marca da singularidade do projeto estético de Tom Zé, ainda em fase inicial de criação. Considerando que esta maneira de empregar vozes era de certa maneira incomum para os padrões de beleza da MPB, podemos dizer que essa é outra maneira pela qual Tom Zé insere “estranhezas” em sua música, tensionando formas de canção consolidadas no mercado.

O arranjo da música reproduz a sonoridade de bandas de coreto ou a sonoridade que remete a vinhetas de espetáculos circenses, por isso, apresenta uma grande formação instrumental. Além de guitarra, baixo e bateria, inclui também metais (trompete, trombone, trompa, tuba) e madeiras (flautim, flautas, clarinete, saxofone). É interessante notar que a imitação de buzinas de carro também é feita pelos metais nos refrões, sempre antecedendo os versos “Mas não buzine / Que eu estou paquerando”, como se um carro tivesse buzinado de fato, algo que reforça a força enunciativa do refrão.

Ao longo da canção, dois tipos de condução rítmica são executados e se alternam até o final da música. Um deles é de marcha de carnaval com compasso binário e o segundo é de *rock* com compasso quaternário. Segue abaixo uma tabela (Tab. I) indicando como a forma da música foi organizada e quantos compassos contém cada seção.

Seções	Introdução	Seção A (2 vezes)	Seção B	Seção A (2 vezes)	Seção B	Seção A (3 vezes)
Métrica	4/4	2/4	4/4	2/4	4/4	2/4
Qtd. de compassos	2 comp.	1 comp.	7 comp.	1 comp.	7 comp.	2 comp.

Tab. I: Organização das seções no arranjo de *Não buzine que eu estou paquerando*.

Como podemos perceber, o arranjo foi organizado dentro da forma tradicional de canção AABA, apresentando uma introdução precedente e uma alternância constante de condução rítmica em cada seção. Especificamente nos refrões (Seção A), momento em que a letra faz referência ao universo da Jovem Guarda, a condução rítmica executada é de *rock*, estabelecendo uma relação de correspondência entre a temática e o acompanhamento musical. Nos versos (Seção B), no entanto, existe certa contradição entre o caráter da marcha e o conteúdo da letra, algo apontado pelos pesquisadores Fenerick e Durão (2010: 309) como uma maneira pela qual Tom Zé desconstrói certo padrão instituído no campo musical. Segundo os autores, o marco zero da estratégia de Tom Zé de desconstrução da noção de beleza da canção pode ser identificado em *Grande liquidação* no conflito entre rítmica e letra. No caso de *Não buzine que eu estou paquerando*, os autores destacam que a rítmica empregada é a da marcha de carnaval, cujo estilo se caracteriza normalmente por trazer inequivocamente alegria, contudo, pela sua letra acaba se transformando em uma crítica do controle do capitalismo sobre o ócio (FENERICK; DURÃO, 2010: 309).

Notamos outra referência ao *rock* e à Jovem Guarda quando analisamos a construção melódica e harmônica dos refrões. Vejamos abaixo sua transcrição (Ex. 1):

9 A C⁷(add9) Gm C⁷(add9) Gm Ab⁷ Gm

Sei que o seu re - lô - gio es - tá sem - pre a - ce nan - do Mas não bu - zi - ne que eu es -

12 F Gm

tou pa - que - ran - do

Ex. I: Transcrição do refrão de *Não buzine que eu estou paquerando*.

Se avaliarmos quais são todas as notas utilizadas na melodia e que tipo de escala se forma a partir delas, chegamos à conclusão de que a melodia está estruturada na escala pentatônica de sol menor – Sol, Si bemol, Dó, Ré e Fá. Este tipo de escala é predominantemente empregado em melodias das canções de *rock* e *blues*, principalmente naquelas compostas em tonalidades menores. Em relação à estrutura harmônica, notamos o emprego da progressão IIm – V7, seguido de um dominante substituto bII7 (Ab7) que resolve no acorde da tonalidade (Gm) e por fim perpassa pelo acorde de bVII também dentro do campo harmônico da tonalidade.

Outra faixa do disco que incorpora elementos do *rock* em seu arranjo é a canção *Parque industrial*. Das canções do disco, ela certamente obteve maior destaque na carreira de Tom Zé, pois antes mesmo de lançar o seu primeiro LP, participou na gravação do manifesto musical do movimento Tropicalista, o disco *Panis et Circensis*, exatamente com esta canção, algo que lhe conferiu também certo destaque na mídia. Como Favaretto (1996: 106) aponta, a canção critica a ideologia ufanista-desenvolvimentista e os estereótipos da indústria cultural. Vejamos abaixo sua letra:

[Refrão] É somente requeutar
E usar,
É somente requeutar
E usar,
Porque é made, made, made, made in Brazil.
Porque é made, made, made, made in Brazil.

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

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.
Porque é made, made, made, made in Brazil.
Porque é made, made, made, made in Brazil.

Através de símbolos já identificados anteriormente na capa e nos textos da contracapa, como as figuras metafóricas do sorriso, da alegria e expressões características de anúncios de publicidade (“garota-propaganda”, “já vem pronto e tabelado”, “extra”, “grátis”), *Parque industrial* sintetiza a crítica à sociedade de consumo como temática recorrente na totalidade do disco. Em seu livro *Alegoria, Alegria*, Favaretto contribui com uma análise: “operam na letra a carnavalização, o deboche e a ironia dos mitos oficiais, em que a festa mimetiza a natureza e sacraliza o desenvolvimento industrial” (FAVARETTO, 1996: 106). Assim, o caráter carnavalesco da marcha serve tanto para tecer críticas ao marketing, como também para ironizar a ideia do “avanço industrial”, do progresso técnico e econômico, bastante apreciada pela direita no desenvolvimentismo dos anos 60. Sobre isso, Flora Sussekind comenta:

São exemplares, nesse sentido, canções como “Tropicália”, de Caetano Veloso e “Geléia Geral”, de Gil e Torquato Neto. “Retocai o céu de anil/ bandeirolas no cordão/ grande festa em toda a/ nação/despertai com orações/ o avanço industrial/ vem trazer nossa redenção”: cantava Tom Zé, em “Parque industrial”, tensionando as imagens desse avanço industrial (as garotas-propaganda, o sorriso engarrafado, o produto “made in Brazil”) com indicações de um arraigado moralismo (lista de pecados, orações, redenção) de um nacionalismo provinciano, sentimental (bandeirolas, ternura, festa, nação), que parecem evocar “o catecismo de fuzil” dos desfiles militares e das marchas familiares de apoio ao golpe militar de 1964 (SUSSEKIND, 2005: 43 apud LIMA, 2010: 61).

A canção apresenta duas versões, com arranjos razoavelmente diferentes. Um deles foi feito por Rogério Duprat na ocasião da gravação da música no disco manifesto da Tropicália e foi analisado brevemente por Favaretto em seu livro sobre o movimento. O segundo arranjo foi feito por Damiano Cozzella e Sandino Hohagen especificamente para integrar o disco de Tom Zé *Grande Liquidação*, versão esta que será analisada a seguir.

Devido à participação do grupo Os Versáteis como banda de apoio, em que o trompete tem destaque como instrumento solo, o arranjo conta com intervenções do instrumento em diversas seções. Além dos instrumentos empregados na banda (guitarra elétrica, órgão, baixo, bateria, trompete, coral), o clarinete também é incorporado, executando intervenções constantes e principalmente uma espécie de imitação de risada, que permeia a música do começo ao fim – algo que ressalta o caráter de deboche e ironia da letra no plano musical.

Ao longo da canção dois tipos diferentes de condução rítmica se alternam – o *rock* e a marcha de carnaval. Contudo, pode-se dizer que na maior parte do tempo o ritmo que predomina é o de *rock*. Vejamos abaixo (Tab. 2) como a forma é estruturada:

Seções	Introd.	Seção A	Seção B	Seção C	Seção A	Seção B	Seção C	Seção A	Coda
Qtd. de compassos	8 comp.	16 comp.	13 comp.	20 comp.	16 comp.	13 comp.	20 comp.	12 comp.	8 comp.

Tab. 2: Organização das seções no arranjo de *Parque industrial*.

Como se pode observar, a estrutura central simples ABC se repete uma vez; é precedida de uma introdução e sucedida de uma repetição da Seção A e uma Coda, que encaminha o final da música. Ao longo das seções, é possível notar marcas da poética transgressora de Tom Zé (ainda que em uma fase inicial de concepção) e da atuação dos arranjadores Damiano Cozzella e Sandino Hohagen em procedimentos experimentais empregados, que eram estranhos a determinadas tradições musicais do período – como o emprego de atonalismos e de *clusters*.

Logo na introdução, identificamos uma apropriação de um procedimento musical que reproduz a sonoridade das vanguardas eruditas, ao observarmos que as melodias executadas pelo órgão e pelo trompete provocam certo tensionamento pela não conformação da tonalidade. Vejamos abaixo sua transcrição (Ex. 2):

Introdução

Ab Eb7 Ab Eb7

Órgão

Trompete

Ex. 2: Introdução de *Parque industrial*.

Apesar de a harmonia apresentar uma progressão tonal, as notas empregadas na melodia inicial (Ré, Dó#, Si, Mi, Fá#) não constituem notas dos acordes executados de Ab maior e Eb maior com sétima, e, por isso, geram intervalos dissonantes, típicos de construções melódicas atonais. Com a entrada do trompete executando o arpejo de sol maior, o atonalismo acaba sendo ressaltado, também pelas notas inarmônicas. A seção acaba com uma breve passagem com emprego da indeterminação, em que os instrumentistas executam qualquer tipo de som sem organização rítmica, o que acaba resultando em ruído, outro tipo de procedimento comum no repertório vanguardista da música erudita.

Outro caso da apropriação de procedimentos vanguardistas pode ser observado no emprego de *clusters* com notas estranhas à harmonia nos refrões e na seção B. Através do uso de pedal, o órgão executa notas próximas uma da outra (por exemplo: Dó, Dó#,

Ré, Mi) sem que acordes sejam formados. A ressonância obtida dessas notas próximas pelo uso do pedal causa um efeito dissonante e tensiona as relações tonais que o ouvinte tem como referência na canção do começo ao fim. Na música moderna do século XX, tais estruturas harmônicas serviam como um meio para chegar a novas sonoridades e novas formas de expressão. Foram exploradas especialmente nas obras microtonais de compositores como György Ligeti, Friedrich Cerha, Krzysztof Penderecki, entre outros. Contudo, é preciso deixar claro que, em tais composições, o *cluster* é incorporado como base na concepção da totalidade da obra, diferentemente do que acontece em *Parque industrial*, em que o material é empregado de maneira pontual; mais como um efeito dissonante do que como um recurso estrutural.

Considerações finais

Com a apreciação do disco *Grande liquidação* e as análises de *Quero sambar meu bem*, *Não buzine que eu estou paquerando* e *Parque industrial*, discorridas acima, investigamos o projeto estético concebido por Tom Zé, verificando de que modo ele se posicionou no campo da MPB do período, frente ao debate dos críticos, dos agentes e frente aos referenciais do repertório hegemônico. Em um momento em que a música popular funcionava como o veículo por excelência do debate intelectual (NAVES, 2004: 19-21), pode-se dizer que Tom Zé atuou como crítico, no próprio processo de composição, incorporando emblemas da modernidade (guitarras elétricas, órgão, procedimentos de vanguarda da música erudita) com fins de romper com certas tradições musicais participando no movimento de renovação da MPB praticado pelo tropicalismo. Através de procedimentos experimentais como atonalismos, uso da voz “falada” do cotidiano, emprego de *clusters*, o artista praticou sua poética transgressora - ainda em fase inicial de concepção -, com momentos pontuais de tensionamento das formas tradicionais da canção. No campo semântico das letras, dirigiu críticas corrosivas a certas questões políticas e culturais do momento, como o moralismo ideológico e a ética desenvolvimentista do regime militar, as contradições de uma sociedade de consumo emergente e o cultivo das tradições.

Referências

- ADORNO, Theodor. *Indústria Cultural e Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- BOLETIM DE ASSISTÊNCIA DE TV. v. I. São Paulo, 1966. Acervo do Arquivo Edgar Leuenroth, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.
- CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1968.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1985.
- _____. Modernismos e brasilidade: música, utopia e tradição. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura/Companhia das Letras, 1992. p. 259-287.
- _____. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na canção de protesto (anos 60). *Revista Brasileira de História*, SP, ANPUH/Humanitas Publicações, v. 18, n. 35, p. 13-52, 1998.
- DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: FAPESP/Boitempo Editorial, 2000.
- DUNN, Christopher. Tom Zé and the Performance of Citizenship in Brazil. *Popular Music*, n. 28, p. 217-237, 2009.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda et al. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 5. ed. Curitiba, PR: Positivo, 2010.
- 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.
- FUOCO, Neuseli Martins Costa. *Tom Zé: a (re)invenção da música brasileira (1968-2000)*. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2003.
- GATTI, Luciano. Experiência da transitoriedade: Walter Benjamin e a modernidade de Baudelaire. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 50, n. 119, p. 159-178, Junho 2009.
- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 1998.
- LEMOES, Altalia Maria Alves. *A construção da "descanção" de Tom Zé*. Dissertação (Mestrado em Linguística). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006.
- LIMA, Márcio Soares Beltrão de. *O design entre o audível e o visível de Tom Zé*. Dissertação

(Mestrado em Design). Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2010.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1991.

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

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

OLIVEIRA, Adones de. Festival e um depoimento de Tom Zé. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 dez. 1968. Folha Ilustrada, p. 2.

PANAROTTO, Demétrio. *Não se morre mais, cambada... (O tom de Tom Zé)*. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

SILVA, Graccho Silvio Braz Peixoto da. *Tom Zé: O defeito como potência - A canção, o corpo, a mídia*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2005.

TOM ZÉ diz que é proibido proibir a guitarra. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 out. 1969. Folha Ilustrada, p. 3.

VARGAS, Herom. As inovações de Tom Zé na linguagem da canção popular dos anos 1970. *Galáxia: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP*, v. 12, p. 279-291, 2012.

ZAN, José Roberto. *Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira*. Tese (Doutorado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

ZÉ. Tom. *Tropicalista Lenta Luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

_____. Entrevista concedida por Tom Zé ao Programa Roda Viva da TV Cultura. 1992. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=_kU6GUez5Qg&list=PLF80DBABCA93276C6>. Acesso em: 10 out. 2013.

_____. *Grande liquidação*. 1968. Texto na contracapa do LP.

.....

Guilherme Araújo Freire é Bacharel em Música pela Universidade Estadual de Campinas (2012), realiza o curso de Mestrado em Música pelo Programa de Pós-Graduação na mesma instituição e é membro do grupo de pesquisa Música Popular: História, Produção e Linguagem (CNPq, 2010-), coordenado pelos Profs. Drs. Rafael dos Santos e José Roberto Zan. guilhermefreire@gmail.com