Tom Zé e o contra discurso do anti-herói:
crítica e desconstrução da canção da MPB em *Todos os olhos*

GUILHERME ARAUJO FREIRE[*]

***RESUMO**: Este artigo trata do LP* Todos os olhos, *de Tom Zé, considerado pela crítica especializada um dos discos mais críticos e mais polêmicos da carreira do artista. Lançado em 1973, dentro de um contexto de recrudescimento da repressão e da censura pela ditadura militar brasileira, e da consolidação da indústria cultural no país, investigamos de que maneira o disco traz marcas de tal conjuntura social, política e econômica em seu projeto estético. Verificamos de que modo os diversos aspectos constitutivos do LP (capas, letras, arranjos, sonoridades) compõem um objeto-disco, com uma unidade temática centrada na figura do anti-herói, suas imperfeições e insuficiências. Observamos que no conjunto de fonogramas prevalecem as fraquezas e os defeitos em detrimento das virtudes e qualidades, expressando, de certa maneira, um contra discurso ideológico frente aos padrões culturais, estéticos e políticos difundidos no regime militar.*

***PALAVRAS-CHAVE**: Música popular; Canção; Experimentalismo.*

Tom Zé and the counter-speech of the anti-hero: critique and deconstruction of the MPB song in *Todos os olhos*

***ABSTRACT**: This article deals with the LP* Todos os olhos *of Tom Zé, considered by critics as one of the most critical and controversial albums of the artist's career. Released in 1973, within a context of intensification of repression and censorship by the Brazilian military dictatorship, and the consolidation of the cultural industry in the country, we investigate how the album carries marks of such social political and economic conjuncture in its aesthetic project. We verify in which manner the various constitutive aspects of the disc (covers, song letters, arrangements, sonorities) composes a coherent disc-object, with a thematic unity centered on the figure of the antihero, his imperfections and insufficiencies. We observe that in the set of phonograms prevails the weaknesses and the defects to the detriment of the virtues and qualities, expressing, to a certain extent, an ideological counter discourse against the cultural, aesthetic and political standards defended by the military regime.*

***KEYWORDS**: Popular music; Song; Experimentalism.*

[*] **Guilherme Araujo Freire** é doutorando em Música pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Participa de reuniões semanais do grupo de pesquisa "Música popular: história, produção e linguagem" (CNPq) desde 2010, sob coordenação dos profs. Drs. Rafael dos Santos e José Roberto Zan. **E-mail**: guilhermefreirea@gmail.com

Com a edição do Ato institucional n°. 5, em 1968, o regime ditatorial fechava o Congresso Nacional, suspendendo os direitos políticos e civis aos considerados subversivos, aprimorando assim sua instrumentalização para o recrudescimento da repressão e da censura. Ao mesmo tempo, com o investimento maciço na economia, os meios de comunicação de massa se desenvolviam e se expandiam, passando a adquirir o caráter integrador e complementar de vários setores, como o editorial, o fonográfico, o da publicidade e principalmente o da televisão. A "modernização conservadora"[1] implantada pelo regime ditatorial trazia assim o paradoxo de fornecer toda a infraestrutura necessária para a consolidação da indústria cultural no país e ao mesmo tempo intensificar a censura às artes e à produção intelectual. Desta maneira, controlava conteúdos potencialmente contrários aos valores morais e aos padrões de "bom" comportamento veiculados nos meios de comunicação de massa.

Cientes da importância do desenvolvimento dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural para a integração nacional e a mobilização da opinião pública, os militares realizaram investimentos em diversos setores, promovendo uma transformação na esfera das comunicações com vistas à disseminação da ideologia moralista e trabalhista. É durante esse período entre fins da década de 1960 e a década de 1970 que ocorre um rápido crescimento em nível de produção, distribuição e consumo de bens culturais; fase em que se formam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e da cultura popular de massa (cf. ORTIZ, 1994, p. 113-48).

Contando com uma conjuntura política e econômica favorável ao seu desenvolvimento, a indústria cultural perdia os seus últimos traços de incipiência e amadorismo que a caracterizavam, efetuando um vertiginoso aprimoramento do controle e da racionalização dos mecanismos de atuação no mercado. Mudanças como a acentuação da divisão de trabalho em diferentes setores, a maior especialização de funções, o aprimoramento técnico dos equipamentos dos estúdios e

[1] Expressão empregada por Barrington Moore Jr. (1975) em seu livro *As origens sociais da ditadura e da democracia*: senhores e camponeses na construção do mundo moderno. O termo integra a análise feita na obra sobre a transição das sociedades agrárias às industriais em alguns países desenvolvidos, na qual o autor desenvolve a hipótese de que o modo pelo qual relações entre senhores e camponeses se estruturaram condicionaram a formação dos Estados modernos industrializados.

a consolidação do departamento de marketing na concepção dos produtos, refletiram a especialização estrutural das grandes empresas de discos visando a garantir o retorno de seus investimentos financeiros e o acréscimo cada vez maior das vendas e dos lucros.

Conforme aponta Rita Morelli, os modos de atuação e os mecanismos de funcionamento do mercado brasileiro assumiram, a partir deste período, cada vez mais características de uma sociedade administrada, noção empregada por Adorno para destacar o fenômeno da absorção da cultura pela assim denominada racionalidade administrativa. Partindo do referencial compartilhado pelos teóricos de Frankfurt, de trabalhar com a noção histórica de sociedade capitalista monopolista – em vez do conceito abstrato de sociedade de massa-, Adorno e Horkheimer empregam o termo indústria cultural para analisar a incursão dos bens culturais no campo das mercadorias, quando estas são resultado de um processo industrial e capitalista de produção (cf. MORELLI, 1991, p. 28). Após uma série de investigações sistemáticas das músicas que tocavam nas rádios dos Estados Unidos na primeira metade do século XX, Adorno chega à tese de que com o avanço da razão técnica no capitalismo tardio a produção cultural cada vez mais perde seu traço artesanal e seu potencial crítico para assumir feições padronizadas de mercadoria e funções de consumo *per se*, criando demandas de consumo e condicionando gostos.

No contexto brasileiro, existe certo consenso entre os pesquisadores de que esse processo de consolidação de uma indústria cultural, nos termos de Adorno, acontece no Brasil posteriormente, ao longo da década de 1970[2]. Como indícios da racionalização das estratégias de atuação no setor fonográfico brasileiro, podemos citar, entre outros, a interação e a interdependência com outros setores, como o editorial, o televisivo, o publicitário; a segmentação do mercado de discos (regional, sertanejo, rock nacional, samba, etc.), e a consolidação do departamento de marketing nas gravadoras, que muitas vezes orientava suas estratégias de atuação no mercado com base em pesquisas de opinião pública e de tendências do mercado.

[2] Ver ORTIZ, 1994, p. 113-148; PAIANO, 1994; MORELLI, 1991; ZAN, 1997; DIAS, 2000, p. 51-89; VICENTE, 2002.

Nesse contexto, é ilustrativa a distinção entre artistas de catálogo e artistas de marketing. Este último é aquele forjado e concebido, um produto, com um determinado esquema promocional e a um custo consideravelmente baixo com o intuito de fazer sucesso, vender milhares de unidades, ainda que por um período curto de tempo. O artista de catálogo seria fruto de uma mudança na atuação da indústria no período, em que algumas gravadoras adotam a estratégia de formar *casts* estáveis, "investindo em determinados intérpretes de modo a transformá-los em artistas conhecidos e atuantes no conjunto do show business" (cf. DIAS, 2000, p. 57; 78-80), artistas esses que pudessem produzir discos com vendas garantidas, ainda que em volume reduzido. Desta maneira, as gravadoras visavam obter certo prestígio cultural, associando a legitimidade cultural da obra e da imagem dos artistas de sucesso com a marca da gravadora. Visavam também conquistar uma maior segurança financeira e a lucratividade de ter um quadro de artistas que vendesse com regularidade, evitando os riscos de atuarem no mercado de sucessos temporários e não obterem o retorno esperado.

Como um fator decorrente da estratégia das grandes gravadoras de eliminar os riscos dos seus investimentos musicais, pode-se apontar certo fechamento dos espaços para experimentalismos e novas tendências na grande indústria. Uma vez que a MPB já havia finalizado seu processo de institucionalização, com uma hierarquia artística bem definida e um conjunto de artistas consagrados, as grandes gravadoras puderam prover a realização dos lucros através de *casts* estáveis que vendiam uma quantidade considerável de discos, perdendo-se a preocupação com a busca de novas tendências e novos talentos. Em uma declaração de 1974, o então executivo da Philips/Phonogram, André Midani, afirmou:

> A vanguarda não é hoje uma prioridade nossa. Como não é uma prioridade do inconsciente coletivo brasileiro. Se fomos uma companhia certa há seis anos, quando estávamos preocupados com a vanguarda, que era também uma preocupação do país, não acho que estejamos errados hoje em que não nos preocupamos tanto com o que não é uma preocupação nacional. (Expansão, 21/08/74 apud PAIANO, 1994, p. 216).

Segundo Paiano, mais adiante na entrevista, Midani afirmou que "a companhia havia abandonado novas contratações e azeitava a estrutura interna: em 1968 haviam 170 empregados para 150 artistas, em 1974 serão 500 empregados para

28 artistas" (cf. *idem*). Após esse fechamento de espaços, especialmente nas grandes gravadoras, tornava-se mais difícil para qualquer outro artista, que não estivesse entre os grandes nomes consagrados da MPB, legitimar seu projeto criativo dentro do circuito principal da indústria fonográfica. Dado esse contexto de mercado, ditado pela lógica comercial objetiva, aqueles que não integraram seu projeto artístico aos cânones estilísticos e musicais consolidados junto a MPB e que empregaram práticas criativas consideradas ousadas e transgressoras frente a determinados padrões estéticos, acabaram perdendo seu espaço na cena artística 'oficial', sendo taxados de malditos e marginais pela crítica e levados a procurar gravadoras menores e espaços alternativos, com público reduzido, de atuação.

Para lançar esse tipo de produção, em um segmento designado como vanguardista pela mídia, cabe aqui lembrar o papel que certas iniciativas de investimento realizadas por gravadoras nacionais como a Continental e a Polydor desempenharam no período. Atuando em uma faixa de mercado desprezada pelas *majors*, essas companhias assumiram riscos e direcionaram seus investimentos em função da reconquista do público jovem para a música brasileira (cf. MORELLI, 1991, p. 101), ou da antecipação de sucessos, cuja demanda de público ainda não havia sido descoberta ou reconhecida. Nesse sentido, em uma matéria de 1974 que trata da gravadora Continental, escrita pelo jornalista e crítico Tárik de Souza, foi apontada essa iniciativa:

> Talvez baseada em tantos erros de previsão, a Continental nos últimos anos (desde que se uniu ao grupo americano Kinney) mudou sua política em relação à música brasileira. Preferiu prestigiar a chamada vanguarda na certa procurando antecipar-se ao sucesso, e às gravações marcantes. Além de tentar projetar o rock brasileiro (A Bolha, O Terço, Novos Baianos, Secos & Molhados) seus investimentos também alcançaram - de uma maneira sempre deficientemente planejada, diga-se - os continuadores das sementes concretônicas de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Tom Zé foi o primeiro convocado desse elenco - ao lado de Hareton Salvanini e Marcus Vinicius - abrindo uma espécie de ala maldita na gravadora, com um investimento corajoso, apesar de todas as falhas (SOUZA, 1974, p. 5).

Através do investimento em sua "ala maldita", a Continental possibilitou a gravação e o lançamento de vários discos de artistas muitas vezes marginalizados no mercado, como os LP's *Ou Não* (1973) e *Revolver* (1975) de Walter Franco, *Dédalus* (1974) de Marcus Vinicius, *S.P. / 73* (1973) de Hareton Salvanini, *Tem que acontecer*

(1976) de Sérgio Sampaio, entre outros. O próprio Tom Zé também se beneficiou do mesmo espaço na companhia, lançando os discos *Tom Zé* (1972), *Todos os olhos* (1973), *Estudando o samba* (1976) e *Correio da Estação do Brás* (1978). Destaca-se também a atuação da gravadora Polydor, que lançou discos como *Jorge Mautner*, homônimo do artista, em 1974, e cinco discos do começo de carreira dos Mutantes. É importante ressaltar que esse tipo de produção foi poucas vezes tomado como objeto de um estudo consistente por pesquisadores[3], faltando ainda pesquisas a serem realizadas sobre esse tipo de repertório experimental "maldito", que se distancia dos cânones dos artistas consagrados MPB (Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, por ex.) e que é muitas vezes relegado ao segundo plano na historiografia produzida até então sobre música popular brasileira.

Assim, apesar da conjuntura política e econômica desfavorável, pode-se dizer que havia uma produção considerável de canções que buscavam novas sonoridades e novas formas através do uso de experimentalismos musicais[4], observadas na produção dos artistas mencionados acima. O uso de uma poética transgressora, que tensionava formas consolidadas no mercado e que, por vezes, questionava o próprio conceito de canção, expressava, de certa maneira, uma forma de repudiar os padrões culturais, estéticos e políticos propagados pelo regime ditatorial. Ao invés de garantir a comunicabilidade do discurso, utilizando fórmulas já assimiladas pelo público, alguns compositores privilegiavam o experimentalismo como meio de buscar novas sintaxes, contrariando, assim, modelos consolidados pela indústria cultural; seja em reposta às contradições do modelo político vigente, seja apenas pelo exercício criativo e o pensamento sobre a linguagem da canção (cf. VARGAS, 2012), ou ambas as tendências.

No livro *Música popular: de olho na fresta*, o sociólogo Gilberto Vasconcellos analisa a produção da MPB desde a canção de protesto até o período "pós-tropicalista" no calor do momento, avaliando em que medida os efeitos da censura do regime militar e as contradições sociais da sociedade brasileira interferiram não

[3] Abordando esta temática, podemos indicar aqui alguns artigos de José Adriano Fenerick e Herom Vargas, entre outras publicações, cf. FENERICK; DURÃO (2010); VARGAS (2010).

[4] Utilizamos aqui a noção de experimentalismo baseado na acepção de Umberto Eco, que a define como uma atitude com que o compositor se debruça sobre o mundo dos sons para estudá-lo e abrir-lhe possibilidades até então ignoradas (cf. ECO, 1968, p. 227).

apenas exteriormente, mas também na sintaxe mesma do discurso da canção. Elege a expressão "linguagem de fresta" para designar um tipo de discurso na canção que se construía no limiar das linhas e entrelinhas, na inteligibilidade possível do subtender, "enfrentando sempre de maneira safada, irônica, as imposições incômodas do aparato repressivo" (VASCONCELLOS, 1977, p. 38).

Ao dissertar sobre a produção cultural pós-tropicalista de vanguarda sob os imperativos da censura no pós-AI-5, Vasconcellos identifica uma tendência à "cultura da depressão com variações no irracionalismo, no misticismo, no escapismo, e sob o signo da ameaça". Em suas palavras, nessa tendência

> declara-se espúria ou careta a esfera do político, e, através de um argumento equivocado do perigo da recuperação via indústria cultural ou pelo *estabilishment*, faz-se profissão de fé do silêncio teórico, isto é, a repulsa apologética do discurso conceptualizado sobre a produção artística, sobretudo a musical. Isto tudo mesclado a um culto modernoso do nonsense, a um repúdio à pontilhação racional do discurso (VASCONCELLOS, 1977, p. 66-7).

Para Vasconcellos, o apelo à irracionalidade, à desconstrução das formas comunicativas predominantes na canção, podia expressar tanto uma forma de repúdio à censura e aos padrões culturais, estéticos e políticos estabelecidos pela ditadura – ou seja, na impossibilidade de dizer certas coisas abertamente, alguns compositores optaram por desconstruir o discurso em si, abrindo mão das formas canônicas de articular melodia e letra e pensar arranjos–, como também podia revelar a introjeção da censura pelos artistas como fruto da ameaça repressiva e resultado final da censura estatal. Portanto, "ante os seus imperativos repressivos, o elemento político que acompanhara a MPB desde o limiar dos anos 60 permanece suspenso ou recalcado nos dias que correm [da década de 1970]. E mais de exterior, a censura converte-se em interior. Ela começa a ser tematizada a partir do material intrínseco da canção popular, de sua sintaxe" (*idem*).

Em concordância com Gilberto Vasconcellos, acredito que a noção de "discurso de fresta" seja um ponto de partida enriquecedor que permite investigar as relações entre o contexto político ditatorial e a sua interferência na produção cultural da década de 1970 como um todo, bem como o repertório dos compositores "malditos". Cabe neste trabalho pesquisar o sentido da ação de Tom Zé e seu projeto

estético no período; quais as possíveis razões causais da opção consciente pela prática de experimentalismos e pela desconstrução de padrões consolidados no mercado; se houve mudanças no seu projeto estético em relação à sua produção anterior; se, e de que maneira sua produção da década de 1970 traz marcas do contexto político ditatorial do período; de que maneira Tom Zé se posiciona no campo da MPB, em um momento em que a MPB havia atingido o ápice de sua institucionalização (cf. NAPOLITANO, 2001) e no qual a indústria cultural se consolidava.

Radicalização do projeto experimental de Tom Zé e o contra discurso do anti-herói em *Todos os olhos*

Uma das marcas que o tropicalismo deixou na produção de música popular brasileira foi certamente a da inovação. Seu problema inicial consistia na retomada da linha evolutiva iniciada pela bossa nova, incluindo as informações da modernidade, da música pop internacional e associando-as com releituras de Lupicínio Rodrigues, Ary Barroso, Orlando Silva, Vicente Celestino, colagens e procedimentos da música eletroacústica. Segundo Favaretto (1996, p. 41), o objetivo da empreitada era fazer a crítica dos gêneros, estilos e principalmente do próprio veículo, e da pequena burguesia que vivia o mito da arte.

A nova linguagem da canção proposta pelos tropicalistas constituiu um divisor de águas no que se refere a procedimentos inovadores na música popular brasileira. Ao operar com uma mistura de diversos elementos da cultura, os tropicalistas efetivavam "uma suma cultural de caráter antropofágico, em que contradições históricas, ideológicas e artísticas são levantadas para sofrer uma operação desmistificadora" (cf. *idem*, p. 26). Assim, a antropofagia tropicalista inaugurou uma nova maneira de se pensar o conceito de canção popular e seus procedimentos musicais viriam a se tornar um paradigma para a produção musical posterior ao movimento. Devido o caráter ambíguo presente na justaposição de elementos ideologicamente contraditórios, suas apresentações causavam

estranhamento, desafiando o público à reflexão e gerando entusiasmos e desconfianças.

Justamente por misturar vertentes contraditórias no período, a "arte participante" e a "arte alienada"; a canção engajada complacente com o ideário nacional-popular e a modernidade da música pop internacional ou sua interpretação local realizada por grupos como a Jovem Guarda, não é de se estranhar que o movimento tivesse projetos estéticos divergentes entre seus atuantes. Reunidos por uma convergência momentânea de propósitos artísticos e mercadológicos, seus caminhos se mostraram distintos após o fim do movimento. Enquanto Caetano Veloso e Gilberto Gil centralizaram o movimento e tiveram maior destaque na mídia, consolidando-se como líderes na memória formada sobre o tropicalismo e tornando-se posteriormente grandes vendedores de discos, a faceta mais experimental do movimento – restrita a Rogério Duprat, Os Mutantes e Tom Zé -, acabou obtendo menor visibilidade e aclamação popular nas suas carreiras. Depois de fazer alguns trabalhos no começo da década de 1970, como os arranjos dos LP's experimentais *Quadrafônico*, de Alceu Valença e Geraldo Azevedo, e *Araçá Azul*, de Caetano Veloso, e se encarregar ainda da direção artística do álbum *Ou não*, de Walter Franco, Rogério Duprat se afastou da música popular na mesma velocidade em que se fecharam os espaços para os experimentalismos e para a inclusão de novas sintaxes na linguagem da canção. Mesmo com a saída de Rita Lee e Arnaldo Batista, Os Mutantes mantiveram-se em atividade por algum tempo, produzindo discos com forte influência de bandas de rock progressivo, como Yes, Pink Floyd, Genesis, Emerson Lake Palmer, entre outras, até terminar em fins da década de 1970.

Depois de ter conquistado certa visibilidade na mídia por ter obtido o primeiro e quarto lugar no festival de 1968[5], Tom Zé conseguiu manter ainda certa popularidade e lançou seu segundo LP *Tom Zé* em 1970 pela RGE, com a canção "Jeitinho dela" que, segundo seu depoimento em entrevista[6], fez bastante sucesso na época. Em 1972, o artista lançou o seu terceiro disco, também intitulado *Tom Zé*, desta

[5] Resultado da avaliação do Júri especial do IV Festival de Música Popular Brasileira organizado pela TV Record. Em primeiro lugar, foi selecionada "São São Paulo, Meu Amor" de Tom Zé e, em quarto lugar, "2001" de Tom Zé e Rita Lee.

[6] Entrevista consultada no seguinte *link*: http://www.youtube.com/watch?v=0zltZ9AqTj4. Acesso em: 3 jan. 2014.

vez pela gravadora Continental, com a canção "Se o caso é chorar", que também causou considerável repercussão, chegando a ficar na parada de sucessos durante alguns meses. Entretanto, apesar de conquistar sucesso passageiro com algumas de suas canções, Tom Zé foi perdendo gradativamente seu espaço, chegando inclusive a receber críticas negativas nos jornais:

> "Happy End" que está sendo muito tocado pelo rádio, esconde, debaixo de uma aparência inteligente, um produto de matéria plástica, onde as soluções não têm, além do mais, a menor dose de originalidade; [...] ou o repertório não convence ou é o próprio artista que, como intérprete, é bastante frágil para ser levado a sério. [...] Ao contrário de Lô [Borges], ele não parece preocupado em criar o seu próprio som, pessoal - mas também não se pode dizer que ele seja uma cópia mesmo apagada de Caetano; longe disso, o que ele parece estar fazendo é utilizar mal as influências recebidas - e ele produz um trabalho que não pode provocar, afinal, maior atenção: não cria e nem copia, deixa a impressão de que não tem muito a dizer, de que passou muito rápido e muito superficialmente pelas informações que deveria ter acumulado (HUNGRIA, 1972, p. 2).

Em uma entrevista com Luiz Tatit e Arthur Nestrovski, Tom Zé relata ter recebido outra resenha negativa do seu terceiro LP, que dizia "Tom Zé fez um disco novo. Pior para ele.", a qual fez com que ele reavaliasse seu projeto estético. Segundo palavras do próprio artista – "Se não tivesse lido aquela resenha, pode ser que encontrasse o caminho de outra maneira, mas quem me deu porrada e me fez chegar para o lugar novamente foi essa resenha" (ZÉ, 2003, p. 225). Independentemente do modo pelo qual as críticas possam ter influenciado, o fato é que depois do terceiro álbum o gesto de criação de Tom Zé viria a demonstrar um desenvolvimento estético que se distanciava dos seus primeiros três discos e transgredia ainda mais os padrões de beleza da canção popular considerada de bom gosto.

Em 1973, o compositor de Irará lançou o álbum *Todos os olhos*, pela gravadora Continental, no qual radicalizava os experimentos musicais e poéticos, desconstruindo a "poética eloquente e emocional da canção tradicional por meio de ironias, neologismos, *nonsense*, jogos de palavras e pelo uso de temáticas cotidianas" (SILVA, 2005, p. 16). No plano musical, os experimentalismos presentes no uso de atonalismos, ruídos, gritos, vozes esgarçadas e vozes "faladas" do cotidiano, deixam de ser pontuais como nos discos anteriores, e são inclusos também na totalidade da forma das canções. Segundo Tatit (2004, p. 237), seu projeto estético

> decorria da exploração sistemática das imperfeições, seja no domínio musical (composição, arranjo), seja na expressão do canto, o que lhe conferia um ângulo privilegiado para avistar os acontecimentos socioculturais e produzir inversão de valores e decomposição de formas cristalizadas nos universo artístico. (...) Ao invés de estetizar o cotidiano, Tom Zé cotidianizava a estética: inseria as imperfeições, as insuficiências, os defeitos. (...) propunha, a intervenção de um 'descantor' produzindo uma 'descanção', totalmente desvinculada com a noção de beleza até então cultivada. (...) Portanto, isso nada tinha a ver com o projeto extenso (ou implícito) do Tropicalismo que acabou engendrando a canção de rádio dos anos setenta e abrindo espaço para a canção pop brasileira do final do milênio.

Através de processos criativos singulares, Tom Zé tensionou parâmetros de qualidade musical consolidados no universo da MPB e explorou novas possibilidades de composição e arranjo, distanciando sua obra da vertente pop do Tropicalismo. Considerando que os seus dois álbuns lançados na década de 1970 seguiram uma linha estética similar ao do primeiro LP, cabe aqui investigar quais as possíveis razões causais de tal radicalização dos experimentalismos e dos rompimentos com os padrões de linguagem e conduta do mercado musical no seu projeto estético. Na matéria "Tom Zé – O ataque musical do anti-herói" publicada no *Jornal do Brasil*, o artista tece argumentos no calor do momento (um dia depois do show de lançamento do disco), que ajudam a compreender sua decisão para essa guinada estética:

> [...] Era um sucesso com vergonha, durante 70 (Jeitinho Dela), 71 (Silêncio de Nós Dois) e 72 (Se o Caso É Chorar). Mas agora me sinto contente. Meu primeiro LP foi muito bom, mas os outros dois foram duas bobagens. Este último [Todos os olhos], para mim, é uma espécie de retomada de responsabilidades. Não sei bem em que hora eu dei a volta por cima. Mas aí, quando abri os olhos, vi principalmente, na música popular brasileira, as safadezas da pesquisa, do protesto chocho e vazio, da violência da faca cega e do heroísmo da boca pra fora. Então compreendi que o único lugar das coisas feitas com sangue (ou com esforço criativo) é na marginalidade, e que até quando elas alcançam um certo consumo de massa, é geralmente por um certo tipo de engano, ou folclore entre aspas, quer dizer, por modismos da classe média (*apud* ARATANHA, 1973, p. 4).

Como podemos perceber, com uma visão crítica da sua própria obra, Tom Zé condenava seus dois primeiros discos da década de 1970, atribuindo vergonha ao sucesso que algumas de suas canções tiveram – "Jeitinho dela", "Silêncio de nós

dois" e "Se o caso é chorar" [7], justamente as canções que satirizavam a temática romântica e que mais se enquadravam em padrões da canção de massa do período, especialmente no que se refere aos procedimentos musicais. Apesar de haver outras canções nos dois discos anteriores com experimentalismos e momentos pontuais de tensionamento da forma tradicional da canção, Tom Zé aparentemente toma as mágoas por conquistar sucesso apenas através das canções mais inseridas nos padrões do mercado e tenta se redimir, radicalizando os experimentalismos musicais e poéticos em *Todos os olhos*. Ao mesmo tempo, assume a marginalidade como o lugar único da produção cultural com esforço criativo, criticando o repertório de protesto e orientação nacional-popular que ocupava as paradas de sucesso (por ex. "Apesar de você" e "Construção", de Chico Buarque, ou "Aquele abraço", de Gilberto Gil), considerado por ele como "chocho", "vazio" e "heroísmo da boca pra fora". Com essa postura, Tom Zé consolida a vocação vanguardista[8] que assumiu em sua carreira – certa tendência de transgredir padrões do mercado e romper com formatos consolidados da canção através de experimentalismos e da incorporação de procedimentos da vanguarda erudita -, mesmo que isso o colocasse às margens, que levasse à perda de popularidade e dificuldades de atuação no mercado.

É durante esse período que Tom Zé amadurece seu projeto estético singular, desenvolvendo seus processos criativos, métodos de experimentação e performance. A partir de *Todos os olhos*, a rejeição à noção de beleza tradicional da canção e à padronização feita pelo mercado adquire um caráter sistemático, desconstruindo as formas cristalizadas do universo artístico cancionista através da incorporação planejada das imperfeições, ruídos e das insuficiências. Na mesma matéria de jornal, um discurso do artista dá pistas para compreender o desenvolvimento do seu projeto estético no novo LP:

> Então eu tinha que escolher: ou o sucesso podre que eu estava abandonando, ou o heroísmo oportunista, ou a auréola protetora das pesquisas (e em pesquisas bote grifo, aspas, muletas, esparadrapos, etc.). E

[7] É possível consultar uma breve análise da canção "Se o caso é chorar" realizada por Fenerick e Durão em FENERICK; DURÃO, 2010.

[8] 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.

> como meu coração está saturado de vaidade e dos enganos, eu resolvi escolher as minhas dúvidas, fraquezas e ignorâncias como fontes geradoras do meu trabalho (ARATANHA, 1973, p.4).

Ao invés de adotar o positivismo e as qualidades típicas de figuras heroicas do universo artístico e da ideologia desenvolvimentista do regime militar, Tom Zé elege as insuficiências e os defeitos, como fontes do seu processo criativo na concepção do projeto estético e da unidade temática do disco e, de certa maneira, também os emprega como contra discurso à ideologia dominante da ditadura. Traduzindo à sua maneira uma ressonância da contracultura, do movimento hippie e dos movimentos estudantis ocorridos na Europa e nos Estados Unidos em 1968, o compositor compôs dez canções, em que paira um notável pessimismo na temática das letras. Em cada faixa do disco, aborda-se um tipo de defeito diferente, seja do próprio eu-lírico, ou de uma figura terceira, e assim, o LP acaba não apresentando nenhum personagem bem sucedido, sem defeitos, e nem mesmo situações bem resolvidas. Formando um objeto-disco, as músicas e as capas produzem conjuntamente uma significação geral centrada na figura do anti-herói, no qual prevalecem as fraquezas, as manias, os defeitos em detrimento de suas virtudes e qualidades – um rapaz que não consegue encontrar um amor; a musa Brigitte Bardot tornando-se velha; uma cidade doente por causa da excessiva poluição; um mendigo com o coração amargurado; o compositor complexado, etc.

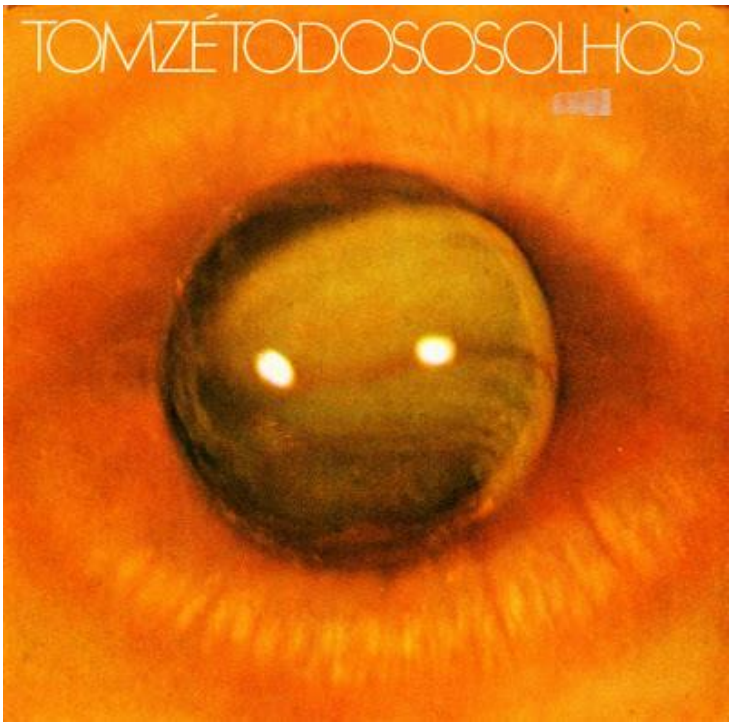

Fig. 1 – Capa do LP Todos os olhos (1973)

Dado que foi considerado por muitos críticos e jornalistas como o disco mais crítico de sua carreira, pode-se identificar tal criticidade também na polêmica capa conceitual (Fig.1), criada pelo poeta concretista Décio Pignatari junto com Marcos Pedro Ferreira e Francisco Eduardo de Andrade, que traz uma bola de gude encaixada entre dois lábios, mimetizando um olho e estabelecendo uma correspondência crítica com relação à vigilância da censura e à repressão da ditadura militar. Segundo depoimento de Tom Zé, a ideia inicial de Pignatari era de exibir um ânus na capa como uma provocação à ditadura militar. Enganariam a censura fazendo que o que parecesse a imagem de um olho, fosse na verdade um ânus maquiado com uma bolinha de gude inserida no centro. Contudo, em uma entrevista realizada com Reinaldo de Moraes (o fotógrafo cujo crédito pela capa foi atribuído na ficha técnica do disco), ele afirma que não foi possível disfarçar a "natureza anatômica" do ânus, prevalecendo a sessão de fotos com a bola de gude na boca da modelo[9].

[9] Entrevista consultada no *link*: http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/839944-a-camera-stalinista-sao-paulo-1972.shtml. Acesso em: 8 jan. 2014.

A contracapa do disco também traz uma referência ao olho com a reprodução do poema visual "Olho por olho, dente por dente" (1964), do poeta concretista Augusto de Campos, que apresenta uma montagem de fotos em close de olhos e bocas, retiradas de revistas e outros meios de comunicação de massa (Fig. 2).

Fig. 2 – Contracapa do LP Todos os olhos – Poema visual "Olho por Olho, dente por dente", de Augusto de Campos.

A proposta ousada e rebelde de Tom Zé em *Todos os olhos* não conquistou grande visibilidade ou repercussão comercial (diferente da repercussão gerada pela produção dos seus companheiros tropicalistas), e acontecia em um momento pouco propício para experimentalismos e inovações musicais, o que acabou levando-o a um período de ostracismo de cerca de 17 anos, afastado do cenário 'oficial' do mercado. O disco acabou se tornando um divisor de águas em sua carreira, marcando tanto uma ruptura no desenvolvimento do seu projeto estético – através da radicalização dos experimentalismos e dos rompimentos de padrões de linguagem e conduta estabelecidos pelo mercado-, como também o início de sua marginalidade no campo da MPB e na sua atuação na indústria cultural.

Algumas faixas-desconstruções[10] da canção da MPB

Ocupando as funções de faixa de vinheta e de encerramento no disco, a canção "Complexo de épico" tem uma posição de destaque no disco e, através de uma provocação explícita contra o *status quo* da canção brasileira e da produção de orientação nacional-popular, Tom Zé marca de maneira concisa o seu posicionamento a favor de uma estética experimental descompromissada em relação os padrões de beleza da MPB. Ao mesmo tempo denota, no plano semântico, um compromisso político de oposição ao civilismo cultivado no regime militar. Vejamos sua letra:

> Todo compositor brasileiro
> é um complexado.
>
> Por que então esta mania danada,
> esta preocupação
> de falar tão sério,
> de parecer tão sério
> de sorrir tão sério
> de se chorar tão sério
> de brincar tão sério
> de parecer tão sério
> de amar tão sério
> de sorrir tão sério?
>
> Ai, meu Deus do céu,
> vá ser sério assim no inferno!

Juntamente com a canção "Todos os olhos", "Complexo de épico" constitui um dos fonogramas mais representativos do LP, pois sintetiza sua unidade temática ao eleger os defeitos e imperfeições do anti-herói em contraposição às atitudes heroicas, dignas em qualidades e grandes feitos. Ao afirmar que os compositores brasileiros têm um complexo de épico, certa mania para as narrativas heroicas, Tom Zé critica tal postura artística na MPB, escolhendo o seu direto oposto – as dúvidas, fraquezas e ignorâncias – como fontes geradoras do seu trabalho e também como forma de articulação de crítica ao "*mainstream*" da canção brasileira no plano estético. Ao longo do disco, tal crítica é expressa também no plano musical, no

[10] A ideia de "desconstrução", empregada aqui, converge com aquela proposta por Santuza Cambraia Naves em sua tese sobre a desconstrução do formato de canção – predominante durante o período de ascensão e predomínio do rádio – efetivada pelo Tropicalismo. Ver NAVES (2010).

qual o artista praticou procedimentos musicais experimentais que desconstruíam formatos cristalizados das canções da MPB consagradas pelo público e crítica.

Em relação ao plano musical de "Complexo de épico", nota-se que o acompanhamento realizado constitui em repetir um acorde de Lá dominante com sétima (A7), executado em um *loop* de apenas dois compassos quaternários. A instrumentação conta com violão, baixo, bateria e um coro que canta "Ah!" sempre no primeiro tempo do segundo compasso. O emprego de coro nos arranjos das músicas, seja ele responsorial ou não, está presente desde o primeiro disco de Tom Zé e consiste num dos elementos da singularidade do seu projeto estético. Contudo, vale frisar que a partir de *Todos os olhos* a presença dos coros torna-se mais frequente e passa a ser utilizado em quase todas as músicas dos discos, de maneira planejada no arranjo. Assim, pode-se afirmar que a partir desse disco o coro ganha uma importância considerável no projeto estético do artista, pois nos discos seguintes, apenas em poucas exceções o coro é dispensado nas músicas.

Os pesquisadores Fenerick e Durão tecem uma análise do canto de Tom Zé nesta faixa do disco, afirmando que

> [...] aqui novamente, o canto beira a fala, mas a transgressão desse limite tradicional torna-se radicalizada, quando as sílabas são soletradas separadamente, como se o cantor ou o ouvinte estivessem aprendendo a ler. A síntese de canto e fala em "Complexo de épico" satiriza os compositores brasileiros populares (FENERICK; DURÃO, 2010, p. 311).

Como os autores bem apontaram, logo na primeira faixa do disco Tom Zé adotou um método de experimentalismo, explorando drasticamente os limites entre fala e canto, satirizando os compositores da MPB e pondo em questão os referenciais artísticos tomados como legítimos no repertório hegemônico do período. Tal procedimento não se limita apenas a esta faixa, pois também pode ser encontrado de maneira esparsa ao longo das outras canções do disco.

Em uma perspectiva crítica semelhante à da canção "Complexo de épico", na faixa "Brigite Bardot" desconstrói-se o mito da exuberância da beleza feminina e o culto da sua contemplação, através da ênfase em seus defeitos e suas insuficiências. Vejamos abaixo a transcrição da letra da canção:

> A Brigitte Bardot está ficando velha,

envelheceu antes dos nossos sonhos.
Coitada da Brigitte Bardot,
que era uma moça bonita,
mas ela mesma não podia ser um sonho
para nunca envelhecer.

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

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

Quando a gente era pequeno,
pensava que quando crescesse
ia ser namorado da Brigitte Bardot,
mas a Brigitte Bardot
está ficando triste e sozinha
a Brigitte Bardot
está ficando velha e sozinha

Ao descrever a famosa atriz da *nouvelle vague* francesa Brigite Bardot, símbolo da sensualidade feminina dos anos 1950-60, como envelhecida e por isso mesmo sozinha e indesejada, Tom Zé desmitifica sua imagem intocável sem defeitos, propagada pelos agentes da indústria cultural. Destacando seus defeitos, questiona a idealização de sua imagem realizada pela mídia, aproximando-a as pessoas comuns do cotidiano e de certa maneira, humanizando um produto utópico criado pela publicidade e propaganda[11]. Desta maneira, pode-se dizer que a canção "Brigite Bardot" se enquadra e reforça o paradigma artístico e conceitual do disco sintetizado em "Todos os olhos" e em "Complexo de épico", ao eleger as insuficiências e imperfeições de personagens anti-heróis como temática central e como fonte criativa para a desconstrução de padrões de beleza do repertório hegemônico da MPB.

Em sua dissertação de mestrado, Lemos (2006, p. 82-5) aponta uma relação entre as canções "Brigite Bardot" e "Garota de Ipanema", de Tom Jobim. Enquanto a

[11] Nesse sentido, vale a pena lembrar aqui o pensamento de Luiz Tatit sobre o projeto estético de Tom Zé: "Ao invés de estetizar o cotidiano, Tom Zé cotidianizava a estética: inseria as imperfeições, as insuficiências, os defeitos. (...) propunha, a intervenção de um 'descantor' produzindo uma 'descanção', totalmente desvinculada com a noção de beleza até então cultivada" (TATIT, 2004, p. 237).

canção bossa-novista traz o culto à contemplação da beleza feminina ("Olha que coisa mais linda / mais cheia de graça / É ela menina que vem e que passa / Num doce balanço, a caminho do mar"), como uma temática recorrente na Bossa Nova, a composição de Tom Zé diverge diametralmente na maneira de abordar tal temática ("A Brigite Bardot está ficando velha, triste e sozinha"), de certo modo desconstruindo o culto da beleza feminina estabelecido na canção bossa-novista. A referência a "Garota de Ipanema" pode ser identificada também na harmonia e no arranjo musical: na primeira parte das duas canções (da de Tom e de Tom Jobim), a primeira progressão harmônica empregada é a mesma (I7M – II7 – IIm7 – V7 – I7M) e o acompanhamento é realizado apenas com violão e percussão, que executam linhas de condução rítmica típicas da Bossa Nova.

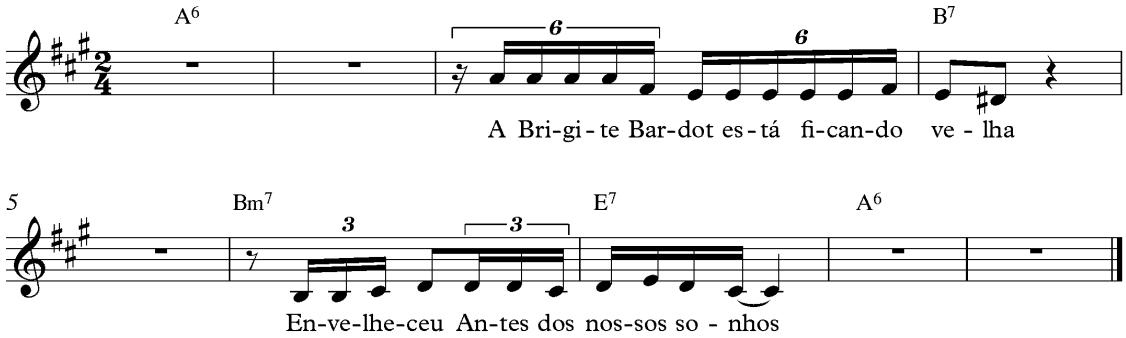

Fig. 3 – Transcrição cifrada aproximada do início de "Brigite Bardot"

Deste modo, percebemos que enquanto há divergência na maneira de conceber a beleza feminina entre as duas canções, identifica-se certa semelhança nos procedimentos musicais empregados (especialmente na primeira parte da música), como se Tom Zé estivesse dialogando com o subgênero bossa-novista. Essa semelhança permanece até o rompimento na segunda parte do arranjo, iniciada com os versos "Será que algum rapaz de vinte anos vai telefonar / Na hora exata em que ela estiver com vontade de se suicidar", momento em que outros instrumentos incorporam a execução do acompanhamento e aumentam consideravelmente o volume e intensidade da música. A entrada dos instrumentos, que não por acaso ocorre justamente na última sílaba de "suicidar", acaba reforçando a dramaticidade

da personagem através de um efeito sonoro imprevisto, e assim rompendo com a linha estética econômica, camerística da Bossa Nova até então adotada no arranjo.

Para questionar o formato canônico da canção bossa-novista, Tom Zé apropria-se da temática característica, do seu refinamento estilístico, das articulações sutis e proporções camerísticas na primeira parte da música, para então rompê-lo logo em seguida, explorando um volume sonoro e um tipo de interpretação musical que em nada condiz com o gênero, de certo modo colocando a arte cancionista em posição de confronto com seus limites através de experimentalismos. Tais escolhas estéticas realizadas pelo compositor iraraense no arranjo e na composição de "Brigite Bardot" apontam a consciência do seu posicionamento contrário a certos referenciais artísticos tomados como legítimos e canonizados na história da canção popular, algo que possivelmente contribuiu para o seu afastamento da cena artística "oficial" no período, levando-o a ser taxado de "maldito".

Assim como sustenta o sociólogo Gilberto Vasconcellos, os efeitos da censura da ditadura militar interferiram não apenas exteriormente, mas também na sintaxe mesma do discurso da canção popular (VASCONCELLOS, 1977, p. 66-7). Alguns artistas passaram a desenvolver um tipo de linguagem subjetiva, que enfrentava de maneira irônica as limitações incômodas do aparato censor. Nesse sentido, a faixa "Todos os olhos" parece trazer também marcas do contexto político repressor, apresentando, de certa maneira, contorcionismos na letra e em seus procedimentos musicais para evitar a censura e ao mesmo tempo não perder o teor crítico.

De vez em quando
todos os olhos se voltam pra mim,
de lá de dentro da escuridão,
esperando e querendo
que eu seja um herói,
(que eu seja um herói).

(Coro) Mas eu sou inocente,
eu sou inocente,
eu sou inocente.

De vez em quando
todos os olhos se voltam pra mim,
de lá do fundo da escuridão
esperando e querendo

que eu saiba.

(Coro) Mas eu não sei de nada,
eu não sei de ná,
eu não sei de ná.

De vez em quando
todos os olhos se voltam pra mim,
de lá do fundo da escuridão
querendo que eu seja um Deus
esperando e querendo apanhar,
querendo que eu bata,
querendo que eu seja um Deus.

(Coro) Mas eu não tenho chicote,
eu não tenho chicó,
eu não tenho chicó.
Mas eu sou até fraco,
eu sou até frá,
eu sou até frá.

Dentre as canções do disco, "Todos os olhos" pode ser considerada a matriz principal do LP; a canção que sintetiza todos os paradigmas redistribuídos no conjunto das outras músicas, capa e contracapa. A crítica à censura e à repressão se expressa tanto na capa conceitual, que retrata um olho como referência do meio de vigilância do aparato repressor, como também no plano semântico das letras canções. Neste, formou-se uma unidade temática centrada na figura do anti-herói, seus defeitos e insuficiências como uma forma de expressar um contra discurso ideológico, o repúdio aos padrões culturais, estéticos e políticos propagados pelo regime militar. Outra forma de expressar esse repúdio acontece também no plano musical, no qual o artista praticou procedimentos musicais experimentais, empregando ruídos, vozes guturais e arranjos singulares, que desconstruíam formatos cristalizados das canções da MPB consagradas pelo público e crítica.

No que se refere especificamente ao plano musical de "Todos os olhos", os experimentalismos praticados contribuem para reforçar o seu sentido político. Usos incomuns da voz na introdução, com gritos, respirações, grunhidos e sons guturais trazem "estranhezas" à escuta da seção, que junto à frase melódica com cromatismos na escala de Fa menor harmônica (transcrição abaixo), constroem certo clima de tensão – algo que corresponde ao sentimento de ameaça colocado pelo enunciador na letra.

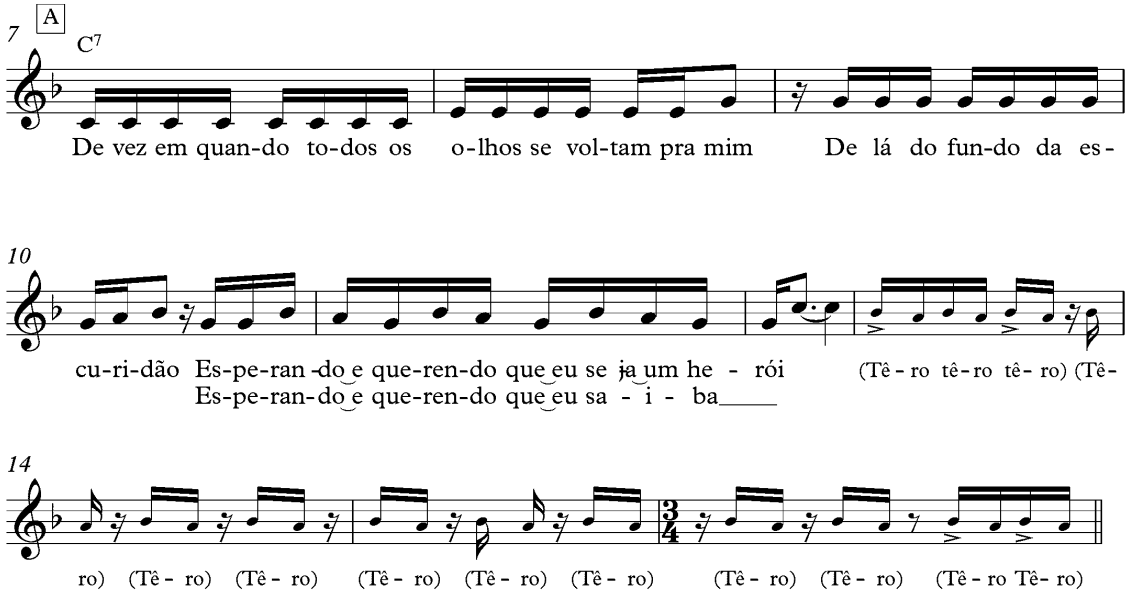

Fig. 4 – Transcrição da Seção A de "Todos os olhos"

O material melódico e harmônico da seção A também contribui para a criação de tensão, pois em todos os seus compassos é empregado apenas um acorde (Dó maior com sétima menor), cuja tensão do intervalo de trítono somente resolve na seção seguinte da canção. Além disso, o perfil melódico construído apresenta apenas frases com tonemas ascendentes[12], que sugerem sempre uma continuidade e, da mesma maneira como acontece no aspecto harmônico da seção, prorrogam a resolução da tensão para a seção B, mantendo as tensões emotivas no canto. Vale a pena notar também o emprego do coro do compasso 13 até o compasso 16, que funciona como uma espécie de ponte, interligando as duas seções através de uma frase essencialmente rítmica baseada na figura da colcheia pontuada.

[12] Empregamos aqui o conceito de tonema de Luiz Tatit, que é definido da seguinte maneira: "tonemas são inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação. Com apenas três possibilidades físicas de realização (descendência, ascendência ou suspensão), os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para a análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas da voz. Assim, uma voz que inflete para o grave, distende o esforço da emissão e procura o repouso fisiológico, diretamente associado à terminação asseverativa do conteúdo relatado. Uma voz que busca a frequência aguda ou sustenta sua altura, mantendo a tensão do esforço fisiológico, sugere sempre continuidade (no sentido de prossecução), ou seja, outras frases devem vir em seguida a título de complementação, resposta ou mesmo como prorrogação das incertezas ou das tensões emotivas de toda sorte" (TATIT, 1995, p. 21).

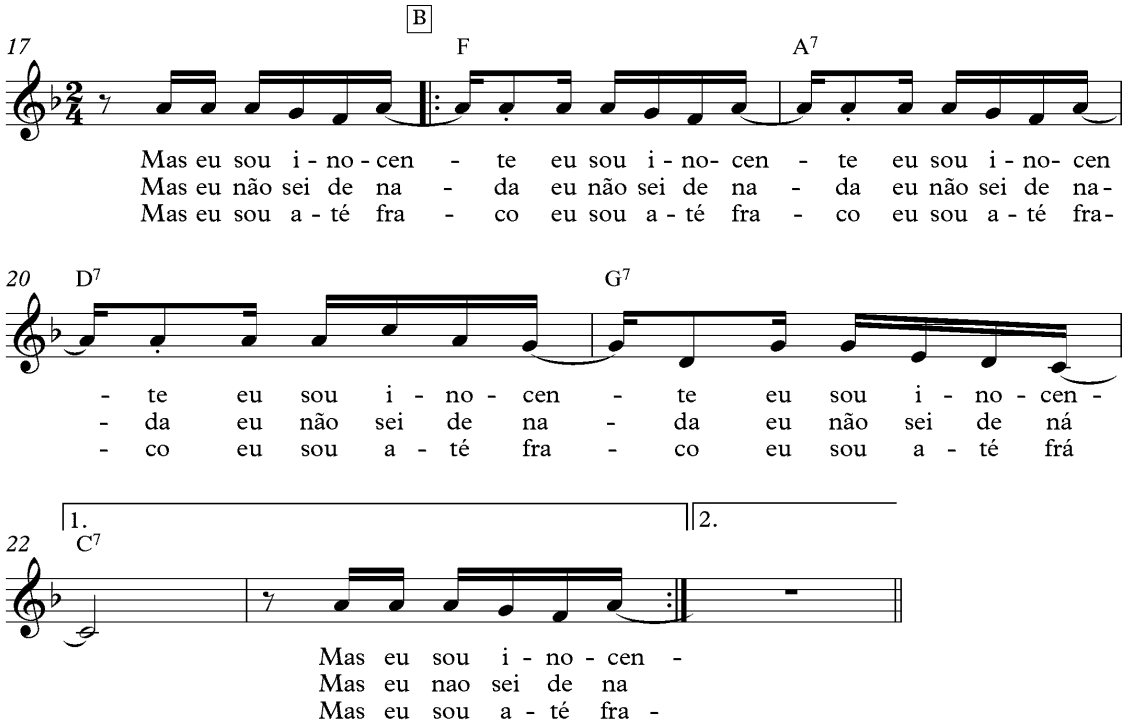

Fig. 5 – Transcrição da Seção B de "Todos os Olhos"

Toda a tensão criada e acumulada na seção A se resolve na seção B, tanto pela resolução direta do trítono do acorde dominante de Dó (C7) no acorde principal da tonalidade (Fá maior), como também pelos tonemas descendentes empregados nas últimas duas frases da seção (c. 20-21) e pelo término da melodia na tônica do último acorde (C7 – c. 22), que, de certo modo, confere uma sensação de conclusão do que está sendo afirmado.

O momento do ápice de tensão na música acontece na volta da introdução, executada depois do último refrão, em que Tom Zé afirma ser inocente, gritando intensa e continuamente por 20 segundos, de certo modo simulando um grito de temor pela morte ou de tortura física. Pelo fato do grito ser esgarçado, doído e extremamente exagerado, consideramos aqui possivelmente ser um protesto velado do compositor contra a violenta repressão do regime vigente no período – prática que reforça o sentido político do LP.

Considerações finais

Investigamos o sentido da ação de Tom Zé e o seu projeto estético para o LP *Todos os olhos*, realizando uma apreciação do disco em sua totalidade e breves análises das músicas "Complexo de épico", "Brigite Bardot" e "Todos os olhos". Com a apreciação do disco, pudemos perceber que as músicas e a capa produzem conjuntamente uma significação geral centrada na figura do anti-herói, no qual prevalecem as fraquezas, as manias, os defeitos em detrimento de suas virtudes e qualidades como uma forma de expressar um contra discurso ideológico, o repúdio aos padrões culturais, estéticos e políticos propagados pelo regime militar. Observamos também que alguns dos experimentalismos praticados serviram para que Tom Zé expandisse o sentido político do disco e fizesse uma crítica velada à repressão e à censura, prática esta que destoava dos arranjos e padrões estéticos normalmente empregados em canções de protesto de orientação nacional-popular de alguns anos antes. A decisão pela guinada estética, entretanto, acabou não causando uma repercussão favorável de público e crítica e contribuiu, junto com as produções experimentais de outros artistas, para o surgimento de um segmento marginalizado do campo artístico, que desenvolvia outras formas de manifestar o repúdio à censura e aos padrões culturais, estéticos e políticos estabelecidos pela ditadura militar. Expressava a busca por um novo tipo de sintaxe, que tensionasse a figura de heroísmo e otimismo difundida pelo regime militar e que denunciasse as contradições e adversidades repressivas do mundo real.

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.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz:* indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.

ECO, Humberto. *A definição da Arte*. Rio de Janeiro: Elfos – Lisboa: Edições 70, 1968.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FENERICK, J. A.; Durão, F. A. *Tom Zé's Unsong and the fate of the Tropicália Movement*. In: SILVERMAN, Renée M. (org.).*The Popular Avant-Garde*. Amsterdam, New York: Rodopi Press, 2010.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz*: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: FAPESP/Boitempo, 2000.

HUNGRIA, Júlio. Filiados. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 dez. 1972. Caderno B, p. 2.

LEMOS, Altalia Maria Alves. *A construção da "descanção" de Tom Zé*. Dissertação de Mestrado em Linguística. Ceará: Universidade Federal do Ceará, 2006.

MARTINS, Luciano. *Pouvoir et développment économique*. Paris: Anthropos, 1976

MOORE JUNIOR, Barrington. *As origens sociais da ditadura e da democracia*: senhores e camponeses na construção do mundo moderno. Lisboa: Cosmos/Martins Fontes, 1975.

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, RJ: Civilização Brasileira, 2010.

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

PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal*: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 1994.

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

SOUZA, Tárik de. Continental 30 anos antes e depois. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 Jan. 1974. Caderno B, p. 5.

TATIT, Luiz. *O cancionista:* composição de canções no Brasil. São Paulo: EDUSP, 1995.

_____. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

VARGAS, Herom. *A canção experimental de Walter Franco*. Comunicação e Sociedade, v. 32, p. 191-210, 2010.

_____. *As inovações de Tom Zé na linguagem da canção popular dos anos 1970*. Galáxia (São Paulo. Online), v. 12, p. 279-291, 2012.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular*: de olho na fresta. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.

VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil:* a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002.

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

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

_____. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.