

A felicidade em Tom Zé: citação, bossa nova, modernização

LEILOR MIRANDA SOARES*

RESUMO: *Este artigo analisa as duas únicas regravações presentes no disco Estudando o samba (1976): “A felicidade” e “Vai (menina amanhã de manhã)”. Esta última apresenta uma certa noção de felicidade, trabalhada em alguns momentos na obra de Tom Zé, a qual será comparada com a noção de felicidade presente na canção de Jobim e Vinicius, tomada como emblema da “promessa de felicidade” formalizada na bossa nova. Ambas as gravações de Tom Zé serão consideradas como citações, ou seja, enquadramentos das versões anteriores, que refletem e comentam sobre aquelas. As noções de felicidade em questão serão relacionadas ao processo de modernização capitalista no Brasil, do qual serão extraídos seus sentidos.*

PALAVRAS-CHAVE: *Tom Zé; felicidade; modernização; Estudando o samba (1976).*

Happiness in Tom Zé: citation, bossa nova, modernization

ABSTRACT: *This article analyses the only re-recordings in the album Estudando o samba (1976): “A felicidade” and “Vai (menina amanhã de manhã)”. The latter presents a certain notion of happiness used in a few occasions throughout Tom Zé’s work, which will be compared with the notion of happiness found in Jobim and Vinicius’ song, taken as a symbol of the “promise de bonheur” formalized in bossa nova. Both Tom Zé’s recordings will be considered as citations, that is, reframing of the previous versions, which reflect and comment on those. The referred notions of happiness will be associated to the process of capitalist modernization in Brazil, from which their meanings will be extracted.*

KEYWORDS: *Tom Zé; Happiness; Modernization; Estudando o samba (1976).*

* **Leilor Miranda Soares** é músico, graduado em Ciências Sociais pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e mestre em Filosofia pelo Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Este artigo é parte, com alterações, da dissertação de mestrado intitulada “Batiza esse neném”: mercado, MPB, samba e processo social em *Estudando o samba*, de Tom Zé, realizada no IEB-USP, sob orientação do Prof. Dr. Walter Garcia da Silveira Jr. **E-mail:** leilorio@hotmail.com

Quando se fala sobre Tom Zé, especialmente sobre sua produção ao longo dos anos 1970, fala-se inevitavelmente de sua relação conflituosa com o mercado fonográfico. De formas variadas, boa parte da produção acadêmica sobre esse período da carreira do compositor de Irará-BA destaca sua posição marginal no mercado e as relações entre essa posição e sua produção musical de caráter experimental, principalmente a partir do disco *Todos os olhos* (1973). Fenerick, por exemplo, afirma que a carreira de Tom Zé “em suas várias épocas, é marcada por um conflito entre a defesa de uma autonomia criativa e a tentativa, nem sempre bem-sucedida, de inclusão de seus trabalhos no mercado musical” (2013, p. 01). Essa afirmação, que se dirige a toda a carreira do compositor, parece especialmente verdadeira para seu chamado período de “ostracismo”, que abrange as décadas de 1970 e 1980, e mais ainda para os anos que sucederam o lançamento do disco mencionado acima.

Considerado como o ponto de inflexão na carreira de Tom Zé em direção ao experimentalismo, *Todos os olhos* é analisado por Guilherme Freire, segundo o qual,

[a] partir de *Todos os olhos*, a rejeição à noção de beleza tradicional da canção e à padronização feita pelo mercado adquire caráter sistemático, desconstruindo as formas cristalizadas do universo artístico cancionista através da incorporação planejada das imperfeições, dos ruídos e insuficiências (2018, p. 20).

Ao falar em “noção de beleza tradicional da canção” e “padronização feita pelo mercado”, Freire está se referindo a dois processos profundamente interligados, a saber, a consolidação de uma indústria fonográfica racionalizada no Brasil e a institucionalização da MPB – acompanhada pela formação de uma certa hierarquia artística, ainda que difusa – como um dos pilares dessa indústria¹. Nesse sentido, a rejeição sistemática de Tom Zé a essa noção de beleza e a essa padronização que se observa a partir de *Todos os olhos* pode ser compreendida como demarcadora, ao mesmo tempo, de uma posição marginal ocupada pelo iraraense na estrutura da indústria fonográfica e de uma posição estética que se contrapõe diretamente a certos parâmetros estabelecidos pela MPB.

É nessa chave que pretendemos nos aproximar do disco seguinte de Tom Zé, *Estudando o samba* (1976), no qual se concentra este artigo. Procuraremos analisar

¹ Sobre esses dois processos, ver os trabalhos de Marcia Tosta Dias (2008) e Marcos Napolitano (2002). Voltaremos a eles mais adiante.

as duas únicas canções não inéditas do disco: “A felicidade”, conhecida bossa nova de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, e “Vai (menina amanhã de manhã)”, do próprio Tom Zé, em parceria com Antônio Perna Fróes, que já havia sido gravada pelo iraraense em *Se o caso é chorar* (1972). Além de serem as duas únicas regravações do disco, ambas as faixas têm como tema central ideias aparentemente opostas de felicidade, as quais pretendemos comparar. A comparação empreendida aqui terá como eixo a noção de citação, forma pela qual nos referiremos a partir de agora essas duas regravações.

Nicholas Brown (2014) compara as obras de Bertolt Brecht e Caetano Veloso com base na percepção de que ambos os artistas, em que pesem todas as diferenças que podem ser apontadas entre eles, se utilizam constantemente e de maneira estrutural do procedimento de citação. Não se trata então de uma aproximação genética do tipo A influenciou B, mas da identificação de uma “afinidade metodológica profunda”. A citação é entendida pelo autor como “o enquadramento de um texto pré-existente, de modo a criar uma unidade de sentido” (2014, p. 166). Enquadrar um texto pré-existente envolve destacá-lo de seu contexto e apresentá-lo em uma nova moldura, incorporando seu sentido original com distanciamento crítico² e produzindo uma relativização e um comentário a respeito de tal sentido. Conforme procuraremos mostrar, Tom Zé também apresenta uma afinidade metodológica com Brecht e Caetano (especialmente o primeiro) e se utiliza do mesmo procedimento estético, de modo que as duas regravações aqui analisadas se constituem em citações nessa mesma acepção. Para considerarmos esses dois fonogramas como citações e não apenas regravações com novos arranjos, é necessário enfatizar também o contexto mais geral de *Estudando o samba*. Como sugere o próprio título do disco, a autorreferencialidade é um elemento central do álbum. Estamos diante de um “estudo”, no qual a citação aparece como uma forma de estudar e comentar. *Estudando o samba* se constitui, assim, de maneira explícita como uma tomada de posição a respeito da própria canção popular brasileira, feita por quem está “de fora”. É fundamental aqui a *distância*: o ponto de vista de quem

² O sentido do termo “distanciamento” que aqui empregamos alude ao distanciamento brechtiano, também chamado de estranhamento ou desnaturalização. Sobre o distanciamento brechtiano, ver Anatol Rosenfeld (2008) e Roberto Schwarz (1999, p. 113-115). Sobre a presença desse efeito no disco *Estudando o samba*, ver Leilor Miranda Soares (2019).

observa a MPB de fora é construído pelo deslocamento de sentido operado pela citação. Desse modo, ao citar a bossa nova e a si mesmo em um momento anterior de sua carreira, Tom Zé está se distanciando criticamente tanto de seu próprio trabalho anterior a *Todos os olhos* quanto da bossa nova – e, por extensão, da MPB – e fazendo isso por meio da elaboração estética de sua própria posição marginal no mercado fonográfico. A partir dessa posição marginal, Tom Zé observa e produz comentários acerca das formas consolidadas da canção popular brasileira.

“A felicidade”

“A felicidade” é a segunda faixa de *Estudando o samba* e a única que não tem Tom Zé como compositor. Como não se trata de uma composição de Tom Zé, partiremos aqui de uma análise feita por Luiz Tatit e Ivan Lopes (2008) da canção de Jobim e Vinicius, tendo como foco principalmente a letra e sua relação com a melodia, que retomaremos brevemente a seguir, para dela extrairmos alguns sentidos, os quais serão, em seguida, confrontados com o processo histórico. Após isso, analisaremos a interpretação, ou, mais adequadamente, a citação feita pelo iraraense de “A felicidade”.

[refrão]

Tristeza não tem fim
Felicidade sim

[estrofe A¹]

A felicidade é como a pluma
Que o vento vai levando pelo ar
Voa tão leve
Mas tem a vida breve
Precisa que haja vento sem parar

[estrofe B¹]

A felicidade do pobre parece
A grande ilusão do carnaval
A gente trabalha o ano inteiro
Por um momento de sonho
Pra fazer a fantasia
De rei ou de pirata ou jardineira
E tudo se acabar na quarta-feira

[refrão]

Tristeza não tem fim
Felicidade sim
Tristeza não tem fim

Felicidade sim

[estrofe A²]

A felicidade é como a gota
De orvalho numa pétala de flor
Brilha tranquila
Depois de leve oscila
E cai como uma lágrima de amor

[estrofe B²]

A minha felicidade está sonhando
Nos olhos da minha namorada
É como esta noite
Passando, passando
Em busca da madrugada
Falem baixo, por favor
Pra que ela acorde alegre como o dia
Oferecendo beijos de amor

Tristeza não tem fim

Tatit e Lopes identificam uma oposição que permeia toda a canção entre felicidade e tristeza. À primeira estão relacionadas as ideias de leveza, intensidade, efemeridade, brilho e desenvoltura, enquanto à segunda associam-se as ideias de peso, inevitabilidade, infinitude, opacidade. É como se a felicidade fosse um estado sempre delicado e de curta duração, mas intenso, dotado de um brilho que quebra a opacidade da tristeza, a qual inevitavelmente retorna, da mesma forma que um corpo leve flutua momentaneamente, experimentando uma suspensão temporária de seu peso, que voltará a se fazer presente devido à força da gravidade, que jamais cessa.

Quanto à estrutura da letra, os autores a dividem em duas metades simétricas, cada uma contendo um par de estrofes (A¹/B¹ e A²/B²), além do refrão, que inicia cada uma delas. Dentro dessa estrutura, Tatit e Lopes defendem haver uma passagem de uma ideia mais geral e abstrata de felicidade presente no refrão (“Tristeza não tem fim / Felicidade sim”) para definições de felicidade por comparação nas estrofes A, chegando a ilustrações de tipos específicos de felicidade nas estrofes B. Nas estrofes A, a felicidade é comparada a elementos da natureza (pluma, na primeira, e gota de orvalho, na segunda), que são temporariamente protegidos da força da gravidade e mantidos em seu estado de suspensão pela ação do vento no primeiro caso e pela pétala de flor no segundo. Já nas estrofes B, aparecem tipos específicos de felicidade: a felicidade do pobre, na estrofe B¹, e a *minha* felicidade, na estrofe B², na qual completa-se o movimento que vai da felicidade abstrata, sem artigo do refrão até a felicidade particular

do Eu lírico. Esse movimento, ressaltam os autores, pode ser observado também nos verbos, que na maior parte da letra encontram-se no presente omnitemporal, como veiculadores de “estados de coisas eternos, produzindo um efeito de suspensão do tempo” (2008, p. 64), para somente na estrofe B² estarem mais situados, no gerúndio, indicando pela primeira vez a passagem do tempo.

No que diz respeito à relação da melodia com a letra, Tatit e Lopes sustentam que se trata de uma canção eminentemente passional, já que sua melodia se espalha por todas as regiões da tessitura, com uma linha entoativa que privilegia as notas de longa duração, através das quais se manifesta a expressão lamentosa do canto (2008, p. 166). Além disso, trata-se de uma melodia que não trabalha com a reiteração de motivos, dispensando, assim, as recorrências temáticas. Essa ausência de identidades temáticas abre espaço na melodia para a passionalização fundada no sentimento de falta. Dentro desse quadro de extensão passional, os autores destacam dois perfis melódicos que coexistem durante toda a canção. Por um lado, a evolução por graus conjuntos, que configura um percurso mais contínuo, passo a passo, dotado de maior previsibilidade e associado à leveza e tranquilidade atribuídas à felicidade no plano da letra. Por outro, a progressão por saltos intervalares, que configuram um percurso descontínuo, queimando etapas conferindo maior imprevisibilidade e traduzindo uma certa ansiedade do sujeito. Essa utilização maior dos saltos é associada ao peso atribuído na letra à tristeza.

Lembrando que esta canção se inclui no disco a partir da referência da bossa nova, uma das principais com as quais Tom Zé trabalha ao “estudar” o samba, e partindo das questões apontadas por Tatit e Lopes acerca da letra e da melodia, cabem ainda algumas considerações para compreender a citação realizada por Tom Zé. Não nos parece possível pensar tal ideia atemporal de felicidade associada à leveza, desenvoltura, efemeridade e apontando para uma suspensão do tempo, separada de uma reflexão a respeito da bossa nova e da matéria histórica com a qual esta se relacionou. Renato Ortiz (1994) trata do processo de estabelecimento de um mercado de bens culturais e de uma cultura de massa no Brasil. Segundo o autor, é somente a partir da década de 1940 que se pode observar uma série de atividades vinculadas a uma cultura

popular de massa no país. Ortiz destaca os anos 1940 e 50 como um período de transição e experimentação na produção cultural brasileira, marcado por uma série de iniciativas empresariais que, em seus diversos setores, esbarravam no modesto estágio da tecnologia disponível tanto para a realização das produções, quanto para sua difusão em escala nacional, bem como na baixa profissionalização do meio. A urbanização e o crescimento do mercado publicitário e do mercado consumidor de um modo geral, por outro lado, aumentavam a rentabilidade dos empreendimentos, ajudando e incentivando a busca de soluções para os impasses encontrados. Chama atenção no quadro traçado por Ortiz nessas duas décadas a conjugação entre a força dos ideais de modernização e desenvolvimento, cada vez mais presentes nos diversos setores da sociedade brasileira e o atraso de nossa situação econômica – e, junto com ele, a insuficiência de nossa infraestrutura e o alto nível de amadorismo ainda presente nas produções –, que apenas lentamente começava a se modificar. Tal conjugação teve marcas profundas na cultura brasileira desse período e de períodos posteriores. Em primeiro lugar, porque era necessária uma boa dose de criatividade para superar ou, ao menos, lidar com as precariedades tecnológicas o que, juntamente com o pioneirismo de algumas iniciativas, deu certo grau de liberdade para a experimentação nas produções. Contribuiu para esse quadro a incompleta profissionalização do meio cultural, que ainda não era regido por uma lógica empresarial, havendo um espaço e autonomia maior para que tais produções fossem orientadas por concepções artísticas e não apenas comerciais. Por estas e uma série de outras razões, tem-se, segundo o autor, entre 1945 e 1968 talvez um dos períodos de maior efervescência artística e cultural da história brasileira.

A atmosfera político-ideológica do país no período também exerceu importante papel nesse quadro. Em primeiro lugar, cabe ressaltar que, dentro desse período de efervescência, temos entre 1945 e 1964 a primeira experiência efetivamente democrática no sistema político brasileiro, fator certamente decisivo para o quadro de nossa produção cultural, e no período restante, entre o golpe militar e o AI-5, os últimos suspiros de liberdade dessa produção, mesmo que já sob um regime autoritário. Trata-se de um período, especialmente a partir da segunda metade dos anos 1950, com o governo de Juscelino Kubitschek e o sucesso do nacional-desenvolvimentismo, no qual

as ideias de modernização e de constituição do Brasil enquanto nação ocupam enormemente, ainda que de maneiras muito diversas e com manifestações frequentemente antagônicas, os imaginários e orientam as ações do Estado, da burguesia industrial e de boa parte da esquerda. É verdade que ambas as ideias já exerciam papel importante no pensamento brasileiro antes disso, no entanto, parece que nesse momento histórico a ideia de modernização (e tudo aquilo que ela carrega consigo), que, no fundo, segundo Ortiz, sempre havia sido mais uma ideia do que uma realidade até então, finalmente vislumbrou a possibilidade de se concretizar materialmente e a maneira como se daria essa concretização era motivo de intensas disputas políticas, ideológicas e culturais.

Observa-se, assim, um quadro no qual se juntam a euforia de um Brasil moderno, que começa a despontar, com um futuro aparentemente cheio de possibilidades, e a permanência de um Brasil tradicional, muito longe de ser superado. É a partir desse contexto que se pode entender o surgimento da bossa nova, que é, segundo Lorenzo Mammì (1992) uma forma artística indissociavelmente ligada a uma classe média carioca, tradicionalmente improdutiva, de gosto refinado e em busca de uma condição culturalmente mais rica e a esse meio cultural de profissionalização incompleta, no qual ainda existe espaço para um certo amadorismo. É nesse sentido que o autor afirma que a profissionalização foi para a geração da bossa nova mais uma escolha de campo do que “um processo necessário apoiado sobre uma estrutura produtiva sólida”. Tem-se então uma profissionalização permeada por um certo *ethos* amador, através do qual os criadores do novo estilo resistem em se reconhecer produtivos, “apresentando seu mais rigoroso trabalho como um lazer, como o resultado ocasional de uma conversa de fim de noite” (MAMMÌ, 1992, p. 64). Trata-se de uma forma artística que se encontra suspensa entre uma sociabilidade antiga, tradicional, ligada à cordialidade³, que tende a desaparecer e uma outra, moderna e racional, que começa a despontar, mas ainda não se realizou.

³ Sempre que falarmos em cordialidade, estaremos nos remetendo ao conceito clássico de Sérgio Buarque de Holanda (2001). Não se trata, portanto, de gentileza ou afabilidade, mas da expressão, na esfera pública, de sentimentos, disposições e formas de sociabilidade próprias à esfera familiar ou privada, ou seja, o predomínio de normas regidas pela tradição e pela afetividade sobre as normas regidas pela impessoalidade. Quem associa essa noção à argumentação de Mammì sobre a bossa nova é Walter Garcia (2013). Voltaremos a este ponto.

Talvez o maior expoente desse quadro seja João Gilberto, cujo amadorismo é tão extremo que ultrapassa o profissionalismo, buscando obsessivamente um produto perfeito, cujo acabamento vai muito além das exigências do mercado e cuja perfeição é apresentada como se surgisse espontaneamente, sem esforço, e não como fruto de um obstinado trabalho (MAMMÌ, 1992, p. 66). Assim, para Mammì, essa sociabilidade tradicional se expressa na forma da bossa nova não apenas na intimidade que se observa nos shows e nos apelidos carinhosos, como Joãozinho, Tonzinho e Poetinha, mas sobretudo por seu caráter essencialmente melódico – em oposição ao jazz, essencialmente harmônico⁴ –, associado à interpretação de João Gilberto, com seu canto baixinho e sincopado, que se aproxima das indeterminações da fala – em oposição ao canto jazzístico, que é “tanto mais perfeit[o] quanto mais se aproxima de um instrumento” (1992, p. 68). Como resultado, a objetividade do tempo musical é de algum modo relativizada e convertida na subjetividade de um tempo íntimo:

No pulso da bossa nova, [...] a própria oposição forte/fraco é relativizada, se torna fluida, como se o tempo ainda não fosse solidificado em um movimento mecânico, e deixasse espaço para variantes individuais. O pulso da bossa nova, e sobretudo o de João Gilberto, é uma pulsação doméstica, o correr indefinido das horas em que ficamos em casa (MAMMÌ, 1992, p. 69).

O ensaio de Mammì se intitula “João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova” e termina afirmando que, enquanto o jazz estadunidense “é vontade de potência, a bossa nova é promessa de felicidade” (1992, p. 70). Ambas as ideias, vontade de potência e promessa de felicidade, são tomadas da obra de Nietzsche. Um tratamento detido delas na filosofia nietzscheana está além dos limites deste artigo, mas cabem alguns comentários muito breves sobre a ideia de promessa de felicidade, já que estamos tratando de uma bossa nova chamada “A felicidade”. Em Nietzsche, tal ideia aparece no sexto parágrafo da terceira dissertação da *Genealogia da moral*, como uma citação do escritor francês Stendhal, que nada mais é do que uma definição do belo. É em contraposição à noção kantiana do belo estético como aquilo que “agrada sem inte-

⁴ Ao afirmar o caráter essencialmente harmônico do jazz, Mammì parece estar se referindo à importância do *standard* e se atendo mais à dimensão composicional do que à performática, como se vê em: “Para um jazzista, compor significa encontrar uma estrutura harmônica capaz de infinitas variações melódicas” (1992, p. 65). Mesmo assim, é possível fazer a objeção de que tal afirmação não pode ser estendida à totalidade dos estilos de jazz.

resse” que Nietzsche cita Stendhal para afirmar que o belo é uma promessa de felicidade⁵. Nesse sentido, pode-se considerar que o “projeto utópico” da bossa nova, observado por Mammì, estaria condensado na ideia de “promessa de felicidade”, ou seja, num ideal de beleza. Mais precisamente, é como se a bossa nova formalizasse a utopia de uma modernidade bela, leve, afetiva e íntima. No âmbito da canção popular, o ensaio de Mammí não é a primeira aparição da expressão⁶, cuja associação com a bossa nova veio a se constituir numa espécie de lugar-comum.

Ao constatar esse lugar-comum, Walter Garcia (2013) ressalta a ausência, no ensaio de Mammì, de um elemento chave para se compreender a bossa nova de João Gilberto: a melancolia. Garcia procura observar esse sentimento na obra do juazeirense principalmente analisando suas gravações de sambas antigos, comparando-as com gravações anteriores, o que também tem a vantagem de jogar luz sobre essa dimensão fundamental do trabalho de João – a de reinterpretar sambas antigos. Dois exemplos utilizados pelo autor são as performances de João Gilberto em suas gravações de “Aos pés da cruz” (Marino Pinto/Zé da Zilda) em seu LP de 1959 e “Aquarela do Brasil” (Ary Barroso) no disco *Brasil*, de 1981, acompanhado de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Segundo Garcia, o que se encontra nessas e em outras interpretações de João Gilberto é um equilíbrio entre alegria e melancolia, “como se o sujeito expressasse, de modo natural e reservado, a observação que faz de um estado d’alma” (2013, p. 24). Em vez de convidar à dança, esses sambas na voz de João Gilberto permanecem mais próximos “do pensamento que da celebração”, configurando-se num “canto melancólico, ainda que da melancolia tome certa distância” (2013, p. 25). É justamente em virtude dessa distância que o canto de João é capaz de equilibrar alegria e melancolia, como quem

⁵ Ver Nietzsche (2007, p. 93-95). O filósofo alemão mantém em sua citação o francês original: “*une promesse de bonheur*”.

⁶ Pouco tempo antes, ela já havia aparecido na canção de Caetano Veloso que encerra o disco *Circuladô* (1991), intitulada “Lindeza”. Trata-se, não por coincidência, de uma bossa nova, que traz a definição de beleza de Stendhal e Nietzsche nos versos “Promessa de felicidade / Festa da vontade / Nítido farol, sinal”. Uma análise da canção inteira também está além de nossos limites, mas interessa o fato de que além de sinalizar nesse trecho que está se remetendo a Nietzsche, fazendo o nome do filósofo ecoar no último dos três versos reproduzidos acima, Caetano encerra a canção com uma citação de outra definição de beleza: “Uma alegria para sempre”, dessa vez do poeta inglês John Keats. A presença desta citação já foi notada por Carlos Rennó (2012), que considera “Lindeza” como “uma simples e graciosa canção de amor”. De nosso ponto de vista, as citações estabelecem a canção como uma espécie de ensaio sobre a própria ideia de beleza, feito na forma de uma bossa nova, a qual, pode-se dizer, faz parte do ideal de beleza proposto por Caetano.

observa e expressa, a um só tempo, a euforia da modernidade e a melancolia do “*tempo que foge*”. Conforme resume o autor,

a obra de João projeta harmonizar a dor causada pelo “lento cataclismo” da cordialidade com a alegria pela modernidade que se goza e que se almeja, a qual (paradoxalmente) causa a ruína da cordialidade. Dizendo de outro modo, seu samba projeta transformar em enlace o choque de *Brasil tradicional* com *Brasil moderno*. Daí a esperança sem efusão. Daí, também, a lamentação sem lamúria (GARCIA, 2013, p. 26).

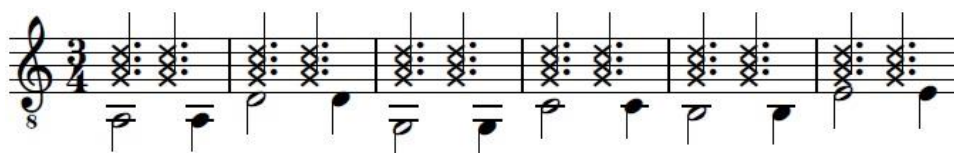
Vimos que, ao menos desde Lorenzo Mammi, convencionou-se enxergar na forma da bossa nova uma “promessa de felicidade” que se associa profundamente à ideia de beleza, ou talvez melhor dizendo, a uma utopia de beleza, que, como tal, aparece nunca como realização, mas sempre como promessa, apontando para o futuro. Voltando para “A felicidade”, não seria aquela ideia presente na canção de uma felicidade leve, dotada de perfeita desenvoltura, em estado de suspensão numa espécie de tempo ideal a própria utopia da bossa nova? Ou por outra, se a felicidade da canção se associa à dimensão utópica da bossa nova, que, por sua vez, se relaciona com a euforia da modernidade que se abria no horizonte, então a tristeza da canção pode ser associada à melancolia da bossa nova, ligada ao passado tradicional/cordial⁷. Nesse sentido, podemos observar na canção de Jobim e Vinicius esse horizonte utópico apontando para o futuro: quando se inicia a passagem do tempo, na última estrofe, projeta-se a namorada – e, com ela, a felicidade – acordando “alegre como o dia” da mesma forma que, na bossa nova, projeta-se a euforia de uma modernidade cheia de promessas (de felicidade). Em ambas, essa euforia convive em paz com a melancolia, relacionada na canção à tristeza e seu peso e, na bossa nova, a um Brasil que vai deixando de existir, ao mesmo tempo em que nela mesma se eterniza, ambos dotados de uma amarga inevitabilidade.

Uma vez recuperado muito brevemente o processo histórico condensado na forma da bossa nova, passemos finalmente para a citação de Tom Zé. O procedimento de citação é evidenciado não só pela escolha da canção, que, conforme argumentamos, funciona muito bem como emblema da utopia da bossa nova, mas também pela predominância da voz e do violão e principalmente pela maneira como Tom Zé canta,

⁷ Sobre a convivência e as relações entre modernidade, cordialidade, euforia e melancolia na bossa nova de João Gilberto, ver também Walter Garcia (2012).

tentando o tempo todo imitar o canto de João Gilberto, algo que se pode ouvir pela maneira suave e próxima da fala com que Tom Zé entoava as palavras e mesmo pela busca de se aproximar do timbre de João. Há um aspecto central nessa citação que salta aos ouvidos logo de cara: toda a versão de Tom Zé se organiza em uma fórmula de compasso diferente daquela com a qual a canção foi composta e à qual obedecem a todas as outras gravações de que se tem notícia⁸. Mais do que isso, o arranjo parece ter sido cuidadosamente construído para transmitir uma ambiguidade a respeito da fórmula de compasso que organiza a gravação, se 3/4 ou 6/8. Tal ambiguidade tem como centro o violão base, tocado por Vicente Barreto. Se nos voltarmos para a batida tocada pelo violão durante praticamente toda a canção, veremos que ela carrega aquilo que se chama de “três contra dois”, ou seja, a sobreposição de um paradigma binário a um ternário dentro de um mesmo compasso. Se tomarmos como referência o bordão, teremos um compasso ternário, com o bordão articulando o primeiro e o terceiro tempos e os ataques dos acordes na cabeça do primeiro tempo e no contratempo do segundo. Se a referência forem os ataques dos acordes, temos um compasso binário, com os acordes atacando o primeiro e o segundo tempo e o bordão articulando a cabeça do primeiro tempo e a segunda colcheia do segundo tempo.

Ex. 01: transcrição parcial do violão em “A felicidade”.



Fonte: elaborado pelo autor.

Indo para a percussão, observa-se durante toda a canção um ataque seco sempre no que seria o segundo tempo de um compasso de 3/4, justamente o tempo deixado em branco pelo bordão, como único acompanhamento percussivo da música⁹.

⁸ A esse respeito, cabe notar que no registro dedicado a esta canção no site do Instituto Tom Jobim (<http://www.jobim.org/jobim/handle/2010/4929>), onde são listadas dez gravações de “A felicidade”, não consta a de Tom Zé.

⁹ A gravação se inicia com uma espécie de experimentação percussiva, na qual Téo da Cuíca toca “Tambor D’ água e outros instrumentos de sua criação”, conforme aparece na ficha técnica do disco. Essa exploração timbrística conta também com a presença de um apito, que remete a uma escola de samba. Quando entra a melodia, no entanto, a percussão some, ficando apenas o ataque curto nos

A melodia do baixo, por sua vez, a qual não se limita a repetir um padrão, parece guiar-se por um compasso de 6/8. Em ambos os casos, temos a desarticulação do compasso de 2/4 no qual se baseiam a bossa nova e o samba pela introdução de um paradigma ternário, seja na própria métrica do compasso, no caso de um 3/4, seja na subdivisão dos tempos, no caso de um 6/8.

Essa introdução de um paradigma ternário dentro da estrutura binária de uma bossa nova gera, evidentemente, uma série de deslocamentos, especialmente na melodia. Assim, a melodia tal qual cantada por Tom Zé parece acomodar-se a um compasso de 3/4 – ainda que nunca perfeitamente –, razão pela qual utilizamos esta fórmula de compasso para a transcrição, mas mesmo assim a relação entre a melodia e os acordes se altera em diversos momentos, com determinados trechos da melodia caindo antes ou depois dos acordes que lhes correspondem e gerando tensões com esses acordes. Da mesma forma, surgem alguns silêncios na melodia, bem como algumas alterações rítmicas. Talvez a mais evidente seja a realizada no refrão, na frase “felicidade sim”. Na maneira como estamos acostumados a ouvir a melodia¹⁰, há um compasso de pausa entre a frase anterior (“Tristeza não tem fim”) e esta, que dura três compassos e tem o prolongamento das sílabas “li”, “da” e “sim”. Na versão de Tom Zé, coloca-se um compasso a mais de pausa entre as duas frases e a frase “felicidade sim” passa a ter a mesma duração para todas as notas, com exceção da primeira, mais curta e da última, mais longa.

Ex. 02: trecho da melodia de “A felicidade”.

Fonte: elaborado pelo autor.

segundos tempos. Do nosso ponto de vista, o forte contraste entre esse início com diversos timbres percussivos e o desenvolvimento da canção com quase nenhuma percussão funciona como uma quebra de expectativa, que se articula com outras que veremos adiante. Há também, no fim do fonograma, a entrada de uma batucada de samba em 2/4, também uma quebra de expectativa que comentaremos adiante.

¹⁰ Temos como referência a gravação de João Gilberto, LP *João Gilberto Cantando as Músicas do Filme Orfeu do Carnaval* (1959).

Há ainda uma outra mudança significativa neste mesmo trecho: enquanto na versão de João Gilberto, o mesmo acorde (D7M, tônica) é mantido durante toda a primeira frase e o compasso de pausa, mudando apenas com a segunda, a versão de Tom Zé¹¹ além de iniciar com um acorde diferente (Am, relativa de C), tem duas mudanças de acordes nos dois compassos de pausa, com uma progressão de subdominante e dominante que prepara a tônica, atingida na segunda frase. É interessante notar que nessas alterações, a versão de Tom Zé parece renunciar, ao menos parcialmente, a características fundamentais da canção apontadas na análise de Tatit: o prolongamento das notas como recurso de passionalização e a repetição do acorde na primeira frase que reforça a constância da tristeza, contraposta à transitoriedade da felicidade, cuja frase é cantada na versão original sobre uma harmonia em movimento.

Com efeito, a citação de Tom Zé busca mais trazer a referência da bossa nova, especialmente de João Gilberto, do que ser fiel à canção em si. Mais do que isso, a gravação se constitui numa paródia da bossa nova. Ao analisar a utilização da paródia como recurso de distanciamento em Brecht, Anatol Rosenfeld (2008) a define como “o jogo consciente com a inadequação entre forma e conteúdo” (p. 156). O efeito principal da gravação do iraraense parece ser evocar diretamente uma imagem da bossa nova (e, conseqüentemente, da experiência histórica que ela carrega consigo) como um conteúdo, introduzindo nela uma persistente desestabilização de ordem rítmica, ou seja, uma inadequação formal. Se pensarmos que talvez tenha sido justamente de ordem rítmica o principal avanço modernizador da bossa nova, bem como a solução formal através da qual o trabalho de João Gilberto foi capaz de equacionar uma série de contradições e apresentá-las sem conflitos¹², talvez fique mais claro o movimento realizado pela gravação de Tom Zé. Enquanto a bossa nova de João Gilberto formaliza, como vimos, a utopia de uma perfeição que brota espontaneamente e na qual se equilibram sem conflitos e em estado de suspensão a lembrança de um Brasil tradicional e a promessa de um Brasil moderno¹³, a experiência de ouvir a gravação de Tom Zé nos confronta com a permanente sensação de que *alguma coisa não está certa*. Essa sensação se deve, primeiro, como já dissemos, pela introdução de um paradigma ternário que

¹¹ A gravação de Tom Zé está um tom abaixo em relação à de João Gilberto.

¹² Ver, a esse respeito, a análise de Walter Garcia (1999) sobre a batida de violão de João Gilberto.

¹³ Ver Walter Garcia (2012, 2013).

contrasta com a organização rítmica binária da bossa nova, segundo, pela ambiguidade gerada a respeito da organização mesma desse paradigma ternário (se em 3/4 ou 6/8) e, terceiro, pelo desajuste que isso gera em diversos momentos entre a voz e o violão, já que, como também dissemos, essa ambiguidade quanto à fórmula de compasso está centrada no violão, enquanto a voz sugere mais claramente um 3/4. Apesar de termos apontado acima uma alteração rítmica feita por Tom Zé em uma frase da melodia, o iraraense procura durante toda a música aproximar-se da maneira sincopada de cantar de João Gilberto, enquanto o violão ataca todos os acordes exatamente na cabeça dos compassos. Essa diferença, aliada ao desajuste quanto à fórmula de compasso faz com que se tenha a impressão de que voz e violão não se conversam, ou pelo menos falam línguas diferentes. Assim, se ouvimos a música com a atenção voltada para o violão, contando o tempo a partir dele (partindo então de seu ponto de vista), a melodia surgirá em diversos momentos como um elemento estranho, que perturba a estabilidade rítmica. Fazendo o procedimento inverso, teremos a mesma sensação relacionada ao violão. É como se houvesse aqui um esforço para desarticular e apresentar em permanente tensão aquilo que a forma da bossa nova tenta – e, em João Gilberto, consegue – equacionar e apresentar em suspensão.

Quanto a esse desajuste, é especialmente reveladora e decisiva a maneira como a gravação termina. Na última estrofe, após a frase “falem baixo por favor”, tem-se o pico de tensão da faixa, com um aumento brusco na intensidade do violão durante dois compassos, provavelmente favorecido pela mixagem, no qual ele toca um acorde de Ré diminuto e o bordão abandona seu padrão rítmico e, por esses dois compassos, passa a tocar semínimas pontuadas, juntando-se aos acordes em sua organização binária¹⁴. Ao fim desses dois compassos, a tensão harmônica do acorde diminuto é ple-

¹⁴ O abandono do padrão rítmico do bordão do violão já havia ocorrido antes, no trecho correspondente a esse na primeira estrofe, após o verso “Pra fazer a fantasia”. É apenas nessa segunda ocorrência, no entanto, que a intensidade do violão aumenta consideravelmente, evidenciando ainda mais essa quebra e colocando o violão brevemente à frente dos demais elementos do fonograma. Contribui para isso o fato de que o violão de Heraldo do Monte, que vinha tocando frases ornamentais, sem seguir padrões, se junta ao de Vicente Barreto nesses dois compassos, passando a tocar semínimas pontuadas. O violão de Vicente Barreto se concentra, durante todo o fonograma, no lado direito do espectro estereofônico, enquanto o de Heraldo se localiza no lado esquerdo. Com isso, essa breve junção de ambos tocando o mesmo acorde no mesmo ritmo dá a impressão de que o violão fica, durante esses dois compassos, espacializado no centro do fonograma.

namente resolvida em um acorde de Lá menor, a intensidade do violão volta à suavidade anterior e retorna também o padrão do bordão. No entanto, juntamente com essa resolução, entra uma percussão de samba, em compasso binário, completamente deslocada em relação a toda a organização rítmica, já confusa, da canção. Essa intensa polirritmia faz com que se perca qualquer referência em relação ao compasso, levando a desagregação rítmica às últimas consequências e desmentindo a resolução das tensões ensaiada pelos demais elementos da peça.

Ex. 03: transcrição do momento em que o bordão do violão abandona seu padrão rítmico e entrada da percussão. De cima para baixo: voz, violão, tamborim e surdo.

The musical score consists of four staves. The top staff is the vocal line in 3/4 time, with lyrics: "bai-xo por-fa-vor pra que'é la'a-cor-de'a - le-gre co - mó'o di -". Above the staff are the chords: Em, D°, Am7, Am6, and Am7. The second staff is the guitar accompaniment, showing a sequence of chords: Em, D°, Am7, Am6, and Am7. The third and fourth staves represent the percussion, specifically the tamborim and surdo, showing a complex rhythmic pattern in 3/4 time.

Fonte: elaborado pelo autor.

Em sua citação de “A felicidade”, Tom Zé submete a bossa nova a um procedimento desestabilizador, que faz surgirem as tensões que estavam em suspensão. É interessante considerar o papel desempenhado pelos metais em sua curtíssima, mas importante aparição no arranjo. Eles aparecem em um único momento – juntamente com um piano que também só aparece nesse momento –, no final do primeiro refrão, com um *crescendo* que acompanha e reforça a cadência G7 – C7M, dando a entender que se tratará de um elemento bossanovista no arranjo. No entanto, logo após a cadência, os metais evoluem para uma frase marcial, que remete a uma trombeta militar e logo depois desaparecem. A maneira mais simples de interpretar essa curiosa justaposição é como uma referência à ditadura militar em vigência na época da gravação de Tom Zé¹⁵.

¹⁵ A relação entre essa frase dos metais e a ditadura é apontada por Christopher Dunn (2018). Voltaremos a ela mais adiante.

Nicholas Brown (2014) menciona como exemplos do procedimento de citação a gravação de “Carolina” (Chico Buarque) realizada por Caetano em seu disco de 1969 e as imitações – identificadas por Roberto Schwarz (1999) – de versos de Schiller, Hölderlin e Goethe que Brecht faz n’*A Santa Joana dos Matadouros*. Parece-nos que Tom Zé compartilha do mesmo procedimento ao enquadrar a bossa nova em sua citação de “A felicidade”. O sentido gerado, portanto, não é o da canção original, mas uma análise e um comentário a respeito daquele. Tal análise se dá, como vimos, pela citação aliada a uma desagregação rítmica que enquadra e relativiza a canção original. Esse efeito é corroborado por dois elementos pontuais: os metais, que surgem junto com um piano que toca apenas cinco notas, ratificando uma cadência conclusiva, mas que logo se transformam em uma marcha militaresca, reforçada por um tarol¹⁶, e a percussão de samba em compasso 2/4, que desorganiza completamente a estrutura rítmica da peça. Ambos os elementos têm o efeito de evidenciar, para depois desestabilizar resoluções harmônicas (G7 - C7M no primeiro caso e D° - Am no segundo), contribuindo com o movimento geral da peça, que é de desmentir as sensações de conforto e repouso. Com isso, além de se questionar a utopia de beleza e perfeição da bossa nova, questiona-se também a ideia de felicidade associada a ela, em um movimento que se completará em “Vai (menina amanhã de manhã)”.

“Vai (menina amanhã de manhã)”

Quinta faixa do disco, “Vai (menina amanhã de manhã)” foi lançada originalmente por Tom Zé em 1972, no disco *Se o caso é chorar*, com o título de “Menina amanhã de manhã”. Relançada quatro anos depois com uma gravação diferente¹⁷, a canção foi renomeada para se adequar à proposta do disco *Estudando o samba* de ter

¹⁶ A presença do tarol, que também só ocorre neste momento, também é notada por Dunn (2018). O autor também chama a atenção para a divergência entre as organizações rítmicas do canto e do violão como principal característica do arranjo (e, curiosamente, utiliza a palavra “estranhamento” para descrevê-la), mas considera que o primeiro se guia por um 6/8.

¹⁷ É importante ressaltar que no aplicativo de streaming *Spotify*, a gravação que aparece no disco *Estudando o samba* é a mesma feita em 1972 para o disco *Se o caso é chorar*. A gravação feita para o disco *Estudando o samba* e analisada aqui pode ser encontrada no *YouTube*, em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Dcu2XWTT18>

títulos monossilábicos para todas as faixas, com exceção de “A felicidade”. “Vai (menina amanhã de manhã)” traz como ideia principal a ideia de que a felicidade irá desabar sobre os homens. Trata-se de uma ideia francamente negativa a respeito da felicidade, que foi trabalhada por Tom Zé em diversos momentos, constituindo-se como uma marca de sua obra na década em questão. Um ano depois do primeiro lançamento desta canção, Tom Zé lança o disco *Todos os olhos*. Numa das canções do disco, “Dodó e Zezé”, temos o seguinte diálogo entre os dois personagens cujos nomes dão título à música:

- Sorrisos, creme dental e tudo,
mas por que é
que a felicidade
anda me bombardeando?
diga, Zezé
- É pra saber que ninguém mais tem
o direito de ser infeliz,
viu, Dodó?

O disco seguinte de Tom Zé foi *Estudando o samba*, onde, como se sabe, esta ideia de felicidade aparece novamente pela regravação de “Menina amanhã de manhã”, justaposta à ideia presente na bossa nova de Vinicius de Moraes e Tom Jobim. Já no disco posterior, *Correio da estação do Brás* (1978), o último de Tom Zé nos anos 70, temos mais uma vez esta mesma ideia, agora na canção “Menina Jesus”:

Vai, viaja, fuge daqui
que a felicidade vai
atacar pela televisão
E vai felicitar, felicitar
felicitar, felicitar
felicitar até ninguém mais
respirar.

Se voltarmos ainda para antes dos anos 70, é possível encontrar essa ideia de felicidade em sua primeira aparição na obra de Tom Zé, no texto presente na contracapa de seu primeiro LP, intitulado *Tom Zé (Grande liquidação)*, de 1968:

Somos um povo infeliz, bombardeado pela felicidade. O sorriso deve ser muito velho, apenas ganhou novas atribuições. Hoje, industrializado, procurado, fotografado, caro (às vezes), o sorriso vende. Vende creme dental, passagens, analgésicos, fraldas etc.[...]

Tendo em vista que a construção de uma certa noção de felicidade perpassou a obra de Tom Zé neste período, a decisão de regravar “Menina amanhã de manhã” em *Estudando o samba*, juntamente com a escolha de “A felicidade” para representar a bossa nova coloca lado a lado e em oposição, intencionalmente ou não, esta noção específica de felicidade trabalhada pelo iraraense e a ideia de felicidade presente na canção de Vinicius e Jobim, de modo a aprofundar a relativização já produzida com a citação de Tom Zé da bossa nova. Retornaremos mais adiante à comparação das duas noções de felicidade, mas é interessante notar como ambas já se apresentam como didaticamente opostas desde a primeira aproximação: enquanto na bossa nova analisada acima a felicidade tem como principais características a leveza e a instabilidade, que são contrapostas ao peso e à inevitabilidade da tristeza, na canção de Tom Zé a felicidade já é marcada logo de cara pelo peso de algo prestes a desabar e pela inevitabilidade dada pela repetição enfática do verbo “vai” (que, como vimos, passa a dar nome a esta gravação), sempre destacado por saltos na melodia.

Menina , amanhã de manhã
 quando a gente acordar
 quero te dizer que a felicidade vai
 desabar sobre os homens, vai
 desabar sobre os homens, vai
 desabar sobre os homens.

Na hora ninguém escapa
 de baixo da cama ninguém se esconde
 e a felicidade vai
 desabar sobre os homens, vai
 desabar sobre os homens vai
 desabar sobre os homens.

Menina, ela mete medo
 menina, ela fecha a roda
 menina, não tem saída
 de cima, de banda ou de lado.

Menina, olhe pra frente
 menina, todo cuidado
 não queira dormir no ponto
 segure o jogo
 atenção (de manhã)

Menina a felicidade
 é cheia de graça
 é cheia de lata
 é cheia de praça
 é cheia de traça.

Menina, a felicidade
 é cheia de pano,
 é cheia de pena
 é cheia de sino
 é cheia de sono.

Menina, a felicidade
 é cheia de ano
 é cheia de Eno
 é cheia de hino
 é cheia de ONU.

Menina, a felicidade
 é cheia de an
 é cheia de en
 é cheia de in
 é cheia de on.

Menina, a felicidade
 é cheia de a
 é cheia de e
 é cheia de i
 é cheia de o

Observando a melodia da canção de Tom Zé, vemos que ela se divide em uma parte A e uma parte B que se repetem, além de uma coda, cuja melodia se baseia na da parte A e que também se repete algumas vezes, até o fim em *fade out*. Em todas as partes da melodia, podemos identificar a recorrência das estruturas rítmicas, assinalando a presença daquilo que Luiz Tatit (1996) chama de tematização melódica. Segundo o autor, trata-se de um recurso melódico propício às tematizações linguísticas, pois cria uma relação motivada entre uma ideia reiterada na letra e o tema melódico reiterado na música, fazendo com que aquela se materialize neste. Nesse sentido, a reiteração melódica da parte A reforça e materializa na melodia a reiteração da ideia de que a felicidade *vai*, inevitavelmente, desabar sobre os homens. Existe aqui uma certeza quanto ao “desabamento” futuro da felicidade e, ao mesmo tempo, um mistério acerca do que seria exatamente essa felicidade, que aparece como algo indesejado, o que contraria a ideia que se tem de felicidade no senso comum.

Na parte B, são apresentadas então algumas informações sobre ela: ela mete medo e fecha a roda. Confirma-se a ideia de que se trata de uma felicidade indesejável. Mais ainda, ela é temida e acaba com a diversão por onde passa, sendo capaz de fechar a roda de samba. No entanto, o mistério que ronda essa felicidade permanece, uma

vez que são mencionadas ações que ela é capaz de realizar e não efetivamente características que ela possui. Diante dessas ameaças e após reforçar mais uma vez sua inevitabilidade (“menina, não tem saída” etc.), a voz da canção alerta seu interlocutor (a menina) de que ela deve redobrar sua atenção: olhar para frente, tomar cuidado e segurar o jogo, para depois reforçar mais uma vez sua mensagem, cantando a canção novamente do começo.

Na coda, ameaça-se novamente enumerar características da felicidade, mas todas as características atribuídas a ela fazem pouco ou nenhum sentido. Assim, temos que a felicidade é cheia de graça, lata, praça e traça; pano, pena, sino e sono; ano, Eno, hino e ONU; “an”, “en”, “in” e “on” e, finalmente, “a”, “e”, “i” e “o”. A voz da canção parece estar seguindo seu próprio conselho e *segurando o jogo*, como quem busca falar algo sem efetivamente dizê-lo. Com efeito, as tentativas de dizer em que consiste afinal essa felicidade, ou o que estaria por trás dela, são diversas e todas acabam bloqueadas, interrompidas. Esse bloqueio é formalizado na letra através do procedimento de ir cortando progressivamente as palavras atribuídas à felicidade, até que restem apenas as vogais “a”, “e”, “i” e “o”. Soma-se a isso o fato de que a partir do momento em que restam apenas as vogais, a letra passa a se repetir e a interpretação de Tom Zé se torna ofegante, com frequentes respirações entre as palavras e encurtamento das vogais, e parece querer acelerar o andamento, chegando a ficar ligeiramente à frente do violão até que este também começa a acelerar, puxado pelo canto, e o volume vai abaixando.

É quase desnecessário dizer que a canção foi composta no período de maior repressão da ditadura militar. Ela parece se enquadrar em uma constelação de obras, especialmente ligadas à MPB, que se utilizaram, durante a ditadura militar, daquilo que Gilberto Vasconcellos (1977) chamou de “linguagem de fresta”. Trata-se da maneira pela qual a matéria política se incorporou à MPB no pós-AI-5: uma linguagem elíptica, truncada, marcada pela utilização de desvios sintáticos, de procedimentos como a paródia e a ironia, valendo-se muitas vezes do humor para driblar a censura e bebendo, segundo o autor, na tradição da malandragem presente na cultura brasileira e em especial na música popular, através do samba. A esse respeito, é interessante notar que a canção de Tom Zé se aproxima, por sua base rítmica, mais do samba de

roda do que do samba urbano dos malandros¹⁸. Observando esse fenômeno mais de perto, percebe-se que o acompanhamento instrumental consiste apenas de violão e percussão leve. O violão se divide nos dois lados do espectro estereofônico, com o bordão na direita, marcando os dois tempos do compasso binário, e os ataques dos acordes na esquerda, sempre na última semicolcheia de cada tempo, mas com um ataque tão seco e abafado que não chegam a durar até o tempo seguinte e não são propriamente acentuados, não configurando, portanto, uma síncope. A percussão, situada na direita, junto com o bordão, ataca de maneira seca e suave os contratempos¹⁹.

Ex. 04: transcrição de trecho da melodia e do violão.

6 B7 E7(9) E7(9)/B E7(9) E7(9)/B A B7

banda'ou de la - do me - ni na o-lhe pra fren - te o me - ni - na to-do cui - da

Fonte: elaborado pelo autor.

Essa estrutura rítmica marcadamente rígida do acompanhamento permanece inalterada durante toda a canção. Por um lado, a resultante rítmica da interação entre o bordão e os acordes do violão nos dá ataques sempre nas cabeças e nas últimas semicolcheias dos tempos, o que poderia ter como efeito enfatizar sempre os tempos fortes. Por outro, a espacialização dos elementos no fonograma, que separa o bordão do lado direito e os acordes do lado esquerdo, faz com que tais acordes, mesmo sendo atacados nas últimas semicolcheias dos tempos ganhem certa independência e se configurem como algo mais do que uma simples preparação ou anacruse dos tempos fortes, ainda que não cheguem a se estabelecerem como síncope. Constitui-se, assim, um contraste no fonograma entre uma melodia sincopada, que dribla os tempos fortes, gerando deslocamentos rítmicos e um acompanhamento engessado, que não realiza qualquer variação rítmica em momento algum da canção. Ao mesmo tempo, esse

¹⁸ Ver Carlos Sandroni (2012).

¹⁹ Provavelmente, há também batidas percussivas do próprio violão marcando alguns contratempos, juntamente com a percussão.

acompanhamento parece o tempo todo sugerir a síncope, sem nunca afirmá-la claramente, como se estivesse segurando o jogo, assim como a letra, que, como vimos, sugere o que é essa felicidade de maneira enigmática, sem afirmar claramente. Tais procedimentos introduzem a presença da censura na própria estrutura da canção.

Voltando para a comparação entre a noção de felicidade presente em “Vai (menina amanhã de manhã)” e aquela presente em “A felicidade”, já vimos que esta última se relaciona intimamente com a dimensão utópica da bossa nova, a qual se projeta em direção à modernização do Brasil, a partir de um determinado momento desse processo de modernização (pré-golpe militar, euforia desenvolvimentista, meio cultural não totalmente profissionalizado e racionalizado) e a partir de um determinado lugar de classe (classe média intelectualizada). A noção de felicidade que aparece em “Vai (menina amanhã de manhã)” e de um modo geral na obra de Tom Zé neste período também parece estar fortemente relacionada com o processo de modernização do Brasil, pois, como se vê em “Menina Jesus”, ela ataca pela televisão; como se vê no texto da contracapa do disco *Tom Zé (Grande liquidação)*, ela é usada para vender produtos; como se vê em “Dodó e Zezé”, ela retira o direito de ser infeliz e como se vê em “Menina amanhã de manhã”, ela envolve censura, terror psicológico (mete medo) e repressão (fecha a roda). Todos esses elementos nos colocam diante do processo de modernização conservadora, que envolveu, além de toda a violência da ditadura, a consolidação de uma indústria cultural no Brasil, especializada e racionalizada, que permitiu o uso cada vez mais efetivo e onipresente da publicidade, tanto comercial como política, através dos meios de comunicação de massa e causou a segmentação do mercado fonográfico, que colocou progressivamente Tom Zé às margens da indústria. Na base desse processo, está o avanço do capital, com a industrialização e o crescimento econômico acelerado, juntamente com o aumento da concentração de renda e aliado à reprodução de estruturas sociais arcaicas e formas de dominação clientelista, baseadas no favor²⁰. Trata-se, então de uma felicidade que, com o fracasso das promessas da modernidade, transformou-se em temor em relação ao futuro e em uma felicidade postiça, imposta de cima para baixo, que vem constantemente sob a forma de propaganda, repressão e violência.

²⁰ Ver Francisco de Oliveira (2003).

No entanto, há um ponto a ser considerado. Dissemos que a canção analisada foi composta no período de maior repressão da ditadura militar, caracterizado também pelo chamado “milagre econômico”, o que é verdade. Porém, o que estamos analisando aqui é sua regravação, que data de um período imediatamente posterior, enquadrado em algumas classificações temporais já como o início do período de transição para a “lenta e gradual” abertura política. É o caso de Napolitano (2010), segundo o qual a produção das correntes da canção popular brasileira situadas dentro do “guarda-chuva da MPB” nos anos 70 pode ser dividida em dois períodos: a “canção dos anos de chumbo” de 1969 a 1974 e a “canção da abertura” de 1975 a 1982. Em ambos os períodos a MPB é marcada pelas contradições de ser elemento importante na articulação de uma esfera pública de resistência e oposição civil à ditadura e, ao mesmo tempo, polo dinâmico central dentro da indústria fonográfica modernizada. No entanto, o primeiro período, o da “canção dos anos de chumbo” no qual se insere a primeira gravação de “Menina amanhã de manhã”, tem sua expressão cancional marcada por

uma espécie de contraviolência simbólica da sociedade civil ante o terror de Estado, operação que se traduzia na sublimação poética do medo e na manutenção da palavra e da expressão lírico-subjetiva em circulação numa sociedade ameaçada pelo silêncio da censura e pela voz hegemônica do poder autoritário (NAPOLITANO, 2010, p. 392).

É interessante notar que se trata do mesmo recorte temporal feito por Vasconcellos (1977) no período que ele chama de “Cultura da depressão” e cuja produção musical tem como marca a linguagem de fresta de que já tratamos e que está presente em “Menina amanhã de manhã”. Temos então na MPB desse período a marca determinante da censura atuando diretamente sobre as obras, que buscam escapar dela e revidar simbolicamente de algum modo a dura violência estatal, ou simplesmente driblá-la e fazer circular sua mensagem de maneira inventiva e malandra.

Já a “canção de abertura” do período posterior tem como marca a

tensão entre o imperativo conscientizante da esquerda e a expressão de novos desejos e atitudes dos setores mais jovens da classe média. A ansiedade coletiva por uma nova era de liberdade que, todavia, ainda não havia chegado, transformando-se em iminência [...]. A era de violência extrema havia passado, mas a era de liberdade ainda não havia começado (NAPOLITANO, 2010, p. 391).

Nessa produção cancional, que deu expressão à experiência histórica desse lugar entre a era da violência extrema e o retorno da liberdade, é possível observar ainda, segundo o autor, duas tendências: uma que olhava para o futuro, anunciando novas perspectivas de liberdade e outra que olhava para o passado, refletindo sobre a experiência dos anos de chumbo. É ainda nesse período que, segundo Napolitano, a MPB atinge o seu auge de popularidade, ampliando seu público para além do costumeiro perfil jovem de classe média intelectualizada. Em “A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural” (2002), Napolitano chega a falar em um “boom” da canção brasileira no período, devido em parte à demanda reprimida gerada no período anterior de forte repressão e censura, que haviam sido importantes empecilhos à realização comercial da MPB, ao mesmo tempo em que contribuíram para a construção de sua mística como espaço privilegiado de resistência.

Observa-se, desse modo, que o processo histórico de mudança do período de maior repressão da ditadura para o início da transição democrática nos anos 1970 marca a produção da MPB, a qual, com a diminuição da censura, da repressão e com a retomada de maiores mobilizações de massa contra a ditadura teve um grande crescimento em vendas e popularidade, transformando-se na “trilha sonora” da abertura. Diante disso, como pensar sobre uma canção composta nos “anos de chumbo”, valendo-se da linguagem de fresta para tratar da repressão ditatorial que é regrava e relançada em um momento em que essa repressão já não afetava mais a produção musical com a mesma intensidade e a MPB passava a olhar para as perspectivas democráticas no futuro? Uma maneira de responder é lembrar que a canção brasileira teve outro determinante nos anos 70 além da censura: a consolidação da indústria fonográfica. Se a primeira deu uma trégua na segunda metade da década, não se pode dizer o mesmo da segunda. Conforme afirma Marcia Tosta Dias (2008), a atuação de algumas das maiores gravadoras do mercado no Brasil nesse período seguia uma lógica que separava as produções em uma faixa comercial e uma faixa de prestígio, na qual figuravam os artistas consagrados identificados com a MPB, os quais, além de estarem em grandes gravadoras, possuíam considerável liberdade criativa por parte dessas gravadoras. Essa liberdade era evidentemente tolhida pela censura dos primeiros anos da década, mas pôde começar a aflorar a partir de 1975. Foi a partir não só do alívio da

censura, mas de sua condição de liberdade criativa em grandes gravadoras que os compositores da MPB começaram a vislumbrar um horizonte de liberdade política e se transformaram em trilha sonora da abertura.

Tal condição de liberdade em relação à indústria jamais foi experimentada por Tom Zé nos anos 1970. O próprio *Estudando o samba*, já nasce sob a ameaça de que o compositor tenha de abandonar seu trabalho de pesquisa, como se observa na declaração de Elton Medeiros presente na contracapa do disco²¹. Pode-se dizer também que tal abandono efetivamente ocorre, por exemplo com o projeto de música operária imediatamente posterior a *Estudando o samba* e que deveria ser uma continuidade ao projeto do disco²². Longe de ter se recolhido voluntariamente a uma espécie de “marginalidade estratégica”²³, o compositor iraraense foi relegado a essa condição e, a partir dela, passou a construir seu projeto estético em um processo conflituoso, permeado de frustrações, idas e vindas, no qual a própria continuidade de sua carreira chegou a estar em xeque. Se a alguns compositores coube o papel histórico de constituírem a trilha sonora da abertura, a Tom Zé tal papel não estava disponível e a abertura política não correspondeu a uma abertura no mercado. Confrontada com o processo histórico, “Menina amanhã de manhã” em 1972 tematiza a censura imposta pelo regime militar e em 1976, em processo de abertura, sua citação formaliza a “censura” imposta a Tom Zé por sua posição marginal no mercado.

Desse ponto de vista, a citação se constitui também como um comentário acerca da própria versão anterior. É interessante apontar que a gravação original de “Menina amanhã de manhã” não apresenta a mesma rigidez rítmica no violão que apontamos acima, além de conter um volume maior de percussão e uma interpretação mais despojada de Tom Zé, que ganha o acompanhamento de um coro, com abertura de terças em alguns momentos, o que resulta numa versão mais eufórica da canção, mesmo fazendo parte de um período mais violento da ditadura. Se considerarmos que

²¹ “E por aí vai indo o Tom Zé: certo do seu trabalho certo, mas não muito certo de sua aceitação. A ponto de num desabafo – a meu ver, precipitado – ter-me dito que se este LP não circulasse, teria que abandonar o lado de pesquisa de seu trabalho”.

²² Ver Guilherme Freire (2017).

²³ O próprio Freire chega a utilizar a expressão em alguns trabalhos para se referir à postura marginal de Tom Zé nos anos 70.

o ponto de inflexão na carreira de Tom Zé se deu com o disco *Todos os olhos*, essa primeira gravação de “Menina amanhã de manhã” foi anterior a ele, em um momento em que Tom Zé talvez se enxergasse ou pretendesse estar em alguma medida dentro do “guarda-chuva da MPB”. Com efeito, a utilização da “linguagem de fresta” para burlar a censura foi um recurso largamente utilizado entre as canções identificadas com a MPB, como vimos, o que aproxima da MPB a gravação de 1972. É a partir da regravação aparentemente fora de contexto da canção e de sua justaposição com a paródia de “A felicidade” que emergem novas camadas de sentido na canção, em particular seu sentido brechtiano, que apontaremos agora.

Ao tratar do lugar das emoções no teatro épico de Brecht, Rosenfeld afirma que elas “são admitidas, mas elevadas a atos de conhecimento” (2008, p. 150). A noção de felicidade é, desse modo, submetida a um exame racional, aparecendo aqui marcada por uma inversão, que gera estranhamento. Trata-se, em outras palavras, de uma noção familiar retirada de seu contexto familiar, de modo a produzir um choque. Se a ideia de felicidade representa normalmente uma síntese difusa de sentimentos e estados de espírito considerados positivos, ou mais ainda o objetivo último da vida de uma pessoa, como ela pode aparecer como algo negativo e do qual se deseja fugir? Esse tipo de deslocamento, bastante comum na obra de Brecht²⁴, busca, ao inverter uma noção familiar, revelar ou apontar alguma inversão ou contradição da ordem social. Em uma fórmula: trata-se de explicar para confundir e confundir para explicar.

Essa inversão de sentidos, no entanto, faz parte da noção de felicidade construída por Tom Zé ao longo desse período de dez anos (1968-78) estando de algum modo presente já na primeira gravação de “Menina amanhã de manhã”. O que a citação da canção traz de novo, com sua aparente obsolescência e sua justaposição à felicidade da bossa nova, é, talvez, algo próximo daquilo que Roberto Schwarz (1999), em sua análise d’*A Santa Joana dos Matadouros* chama de “unidade de processo”. Vimos

²⁴ Uma inversão muito semelhante ocorre com as ideias de guerra e paz em *Mãe Coragem e seus filhos*, peça que se passa durante a Guerra dos Trinta Anos, na qual a guerra é em diversos momentos representada de maneira positiva e a paz de maneira negativa, assim como características pessoais e valores morais normalmente considerados positivos são retratados como defeitos em tempos de guerra. O título da cena 8 chega a dizer: “Pesa ameaça de paz sobre os negócios de Mãe Coragem” (BRECHT, 1991, p. 235). A paz aparece aqui não apenas como uma ameaça, mas dotada do mesmo peso que vemos associado à felicidade em “Vai (menina amanhã de manhã)”.

que, das características elencadas da noção de felicidade de Tom Zé em suas diversas aparições na obra do iraraense, as que estão na canção em questão são justamente aquelas relacionadas à censura e à repressão da ditadura, as quais, no momento da regravação, já haviam diminuído. Se, pelo ângulo das restrições ditatoriais, a letra poderia ser considerada ligeiramente ultrapassada, ela não o é pelo das restrições mercadológicas, como também vimos. A emergência desse novo sentido, pela decisão de gravar novamente essa canção específica quatro anos depois, sugere uma unidade entre a repressão política da ditadura militar (tema da primeira gravação) e a estrutura da indústria fonográfica que colocou a MPB como pilar do mercado e outros compositores como Tom Zé às suas margens (tema, segundo nossa análise, adquirido pela regravação) como partes de um mesmo processo. Mais do que isso, sua justaposição com “A felicidade” completa o movimento iniciado na paródia de Tom Zé, postulando uma unidade mais ampla. Se, como afirma Schwarz, a paródia brechtiana dos versos de Goethe n’A *Santa Joana dos Matadouros* “queria mostrar que algo do Bocarra já existia no *Fausto*” (1999, p. 148), a paródia de Tom Zé da perfeição bossanovista, juntamente com a regravação de “Menina amanhã de manhã”, parece indicar que algo dessa felicidade postíca e comercializável, que se volta contra quem acredita nela, já existia naquela felicidade perfeita da bossa nova. Se essa leitura for levada a cabo, o golpe de 1964 aparece não como um corte na promessa de felicidade da bossa nova, mas como o momento em que o processo histórico associado a ela – a modernização capitalista no Brasil – revela sua verdade histórica, com a violência que lhe é peculiar e a permanência de todos os arcaísmos que vemos se manifestando ainda hoje, para dizer o mínimo. Assim, a marcha militaresca realizada pelos metais na citação de Tom Zé de “A felicidade”, logo após reforçar uma cadência de maneira tipicamente bossanovista, pode ser entendida não como oposição, mas como continuidade: a leveza do piano desemboca no peso da marcha militar. Para parafrasear uma famosa citação, o projeto utópico da bossa nova ainda era construção e já era ruína.

Referências

- BRECHT, Bertolt. Mãe Coragem e seus filhos. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro completo*, vol. 6. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1991.
- BRECHT, Bertolt. *A Santa Joana dos Matadouros*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- BROWN, Nicholas. Brecht eu misturo com Caetano: citação, mercado e forma musical. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São paulo, n. 59, p. 149-190, dez. 2014.
- DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2. ed. São Paulo: FAPESP/Boitempo Editorial, 2008.
- DUNN, Christopher. Fazendo cócegas nas tradições: o samba disjuntivo de Tom Zé. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 70, p. 149-165, ago. 2018.
- FENERICK, José Adriano. Tom Zé: a crítica da canção popular e a canção popular crítica. *Fênix: revista de história e estudos culturais*, Uberlândia, v. 10, ano X, n. 2, p. 1-14, 2013.
- FREIRE, Guilherme Araújo. *Vanguarda, experimentalismo e mercado na trajetória artística de Tom Zé*. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.
- FREIRE, Guilherme Araújo. A produção de Tom Zé na década de 1970: considerações sobre o projeto da música “operária” e o disco Estudando o samba. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 68, p. 122-144, dez. 2017.
- FREIRE, Guilherme Araújo. Tom Zé e o contra discurso do anti-herói: crítica e desconstrução da canção da MPB em *Todos os olhos. Música Popular em Revista*, Campinas, ano 5, v. 2, p. 9-34, jan-jul 2018.
- GARCIA, Walter. *Bim bom: a contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- GARCIA, Walter. Cordialidade, melancolia, modernidade. In: GARCIA, Walter (org.). *João Gilberto*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. pp. 207-231.
- GARCIA, Walter. Radicalismos à brasileira. *Celeuma*, São Paulo, n. 1, vol. 1, p. 20-31, mai. 2013.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

- MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova. *Novos Estudos*, n. 34, São Paulo, Cebrap, p. 63-70, nov. 1992.
- NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. *Actas del V Congreso Latinoamericano IASPM*, 2002.
- NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). *Estudos avançados*, São Paulo, USP/ IEA, n. 69, vol. 24, pp. 389-402, 2010.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista: o ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- RENNÓ, Carlos. Caetano, em forma e com estilo. *Valor econômico*, São Paulo, 03 ago. 2012.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SOARES, Leilor Miranda. *"Batiza esse neném": mercado, MPB, samba e processo social em Estudando o samba, de Tom Zé*. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos Brasileiros) – Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.
- TATIT, Luiz; LOPES, Ivan Carlos. *Elos de melodia e letra*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

Submetido em: 25/08/2020

Aceito em: 30/10/2020

Publicado em: 28/12/2020