



“Todo compositor brasileiro é um complexado” Anonimato e fama de Tom Zé na mídia impressa especializada¹

Lygia Maria Silva Rocha²

Universidade Federal de Santa Catarina

Resumo:

Este artigo analisa o processo de consagração de artistas e/ou produtos culturais através da mídia impressa especializada em cultura. A questão é discutir o que faz um produto/artista ser divulgado na grande mídia especializada e o que o faz ser renegado pela mesma. Abordamos o tema a partir da análise da trajetória do músico brasileiro Tom Zé nos cadernos culturais brasileiros no período de 1968 a 2002. A partir da década de 80, este artista praticamente sumiu da mídia impressa, retornando apenas na década de 90. Esta pesquisa tem como objetivos entender por que isto aconteceu e perceber a relação entre jornalismo cultural, artistas e indústria cultural através do cruzamento entre a análise quantitativa e qualitativa das matérias e determinado aparato conceitual de Pierre Bourdieu, Renato Ortiz e Néstor García Canclini.

Palavras-Chave:

Jornalismo cultural; indústria cultural; capital simbólico; mundialização; Tom Zé.

¹ Trabalho apresentado à Divisão Temática de Jornalismo, do X Congresso de Ciências da Comunicação da Região Sul.

² Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal do Pará (2003). Especialista em Comunicação Jornalística – Jornalismo Cultural pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2006). Mestranda em Jornalismo na Universidade Federal de Santa Catarina (desde agosto de 2008). Endereço eletrônico: lymaria@ig.com.br



Esta pesquisa parte de duas hipóteses preliminares: primeiro, a de que o músico Tom Zé obteve reconhecimento midiático nas décadas de 60 e 70 e que na década de 80 caiu praticamente em um ostracismo; segunda que, a partir da década de 90, este músico foi novamente consagrado pelos cadernos culturais. Para comprová-las, coletamos e analisamos 71 aparições de Tom Zé, entre matérias, notas, críticas e entrevistas, na mídia jornalística impressa brasileira no período de 1968 até 2002³. A partir deste universo, a primeira constatação que fizemos foi a discrepância de números de aparições comparando-se as décadas. A maior diferença se verifica quando vemos os dados da década de 90.

ANO	Matéria	Nota	Crítica	Entrevista	TOTAL
1960	3	1	0	0	4
1970	10	2	0	0	12
1980	9	4	2	0	15
1990	17	2	6	5	30
2000	5	0	4	1	10

Em primeiro lugar, devemos frisar que a década de 1960 envolve apenas dois anos, o de 1968 e o de 1969, e que a década de 2000 também abrange apenas três anos, o de 2000, 2001 e 2002. Escolhemos o ano de 1968 porque foi neste ano que Tom Zé apareceu efetivamente para o grande público quando participou, e foi vencedor, do IV Festival de Música Popular Brasileira da TV Record. Já o ano de 2002, foi escolhido como ano limite da busca de aparições de Tom Zé na mídia, devido ao tempo hábil para a entrega da pesquisa. A partir daí, pode-se perceber facilmente o pequeno número de aparições do músico nas décadas de 1960 e de 2000, comparado às outras décadas. Mesmo assim, podemos perceber que nos 3 anos da década de 2000, Tom Zé teve mais do que o dobro de aparições na mídia impressa comparado aos dois anos da década de

³ Este artigo é uma adaptação (redução) e atualização da pesquisa, de mesmo título, realizada na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, em 2006, para obtenção do título de Especialista em Jornalismo Cultural. Devido ao formato exíguo do artigo, não apresentamos a parte da pesquisa que trata do contexto histórico, político, cultural e estético dos anos 60 e do movimento tropicalista (onde insere-se o trabalho do músico Tom Zé).



1960, além de contar, a partir de 2000, com 4 críticas e 1 entrevista que, devido à própria estrutura destes textos jornalísticos, respectivamente dão atenção mais aprofundada à obra e espaço ao artista para que comente seu trabalho e dê suas opiniões.

Já vemos aí uma diferença de tratamento ao trabalho de Tom Zé. É óbvio que isso se deve também ao fato de que na década de 1960, Tom Zé estava em começo de carreira, era praticamente um desconhecido do grande público. Já em 2000, Tom Zé é tratado como artista experiente e consagrado. Mas isso se deve, principalmente, aos fatos ocorridos durante a década de 90, pois, até esse momento, Tom Zé estava, ao contrário, praticamente esquecido. O próprio Tom Zé constata esse esquecimento ao falar de como um dos recursos estilísticos de seu trabalho, o *ostinato* - motivo melódico ou rítmico repetido obstinadamente, em geral parte baixa de trecho musical repetida persistentemente -, denominado por ele carinhosamente de mulher e namorada, o ajudou a ser novamente reconhecido: “O fato é que a aventura com essa mulher me introduziu nos Estados Unidos e na Europa. Com ela, David Byrne criou pra mim uma nova vida e me tirou da sepultura onde eu fora enterrado na divisão do espólio do Tropicalismo”.⁴

Podemos ver que desde a sua primeira grande aparição, em 1968, até 2002, o músico se faz presente no meio jornalístico, mas é nítida a discrepância desta presença. Por exemplo, se somarmos o material jornalístico sobre ele das décadas de 70 e 80, não alcançamos o número do material da década de 90 inteira. Sem contar que, comparando as décadas de 80 e 90, podemos ver que na primeira, dos 15 textos jornalísticos 4 são notas pequenas, o que deixa apenas 11 textos mais aprofundados e interessados em sua obra. Já na década de 90 a valorização da mídia impressa sobre do trabalho de Tom Zé é perceptível através das 17 matérias, 6 críticas, 5 entrevistas e somente 2 notas. Através das críticas e das entrevistas percebe-se o interesse da mídia não apenas na divulgação do trabalho do músico, mas também na busca de compreensão de seu trabalho, de imergir mais profundamente na obra de Tom Zé e, principalmente através das entrevistas, na vontade de ouvir o que o artista tem a dizer tanto sobre a sua obra, como sobre o mundo a sua volta. Ele passa, desta forma, de um esquecido da indústria cultural para um produto de interesse da mesma; não apenas produto, mas também sujeito ativo desta mesma indústria, obtendo também o lugar de avaliar e consagrar outros produtos culturais.

⁴ TOM ZÉ, *Tropicalista lenta luta*, p. 35.



Constatado o esquecimento e o re-aparecimento de Tom Zé na grande mídia impressa, ficam as questões: de que forma isso se deu e, principalmente, porque isso aconteceu? Trabalhamos com a hipótese de que isso ocorreu devido a dois fatores fundamentais.

O primeiro indica que Tom Zé não havia alcançado, totalmente, a legitimidade cultural atribuída pelos seus pares dentro do campo de produção musical, nas décadas de 60 e 70; tendo apenas alcançado esta legitimidade quando um produtor cultural, dotado de capital cultural para tal, o reconheceu, repassando para Tom Zé este mesmo capital cultural e realizando, desta forma, o processo de consagração. Sendo importante lembrar que não apenas o produtor cultural que reconhece Tom Zé – o músico norte-americano David Byrne -, detém o capital cultural necessário à consagração, mas o país de origem deste mesmo produtor – os Estados Unidos - também detém capital cultural, em relação a outros países, e, conseqüentemente, detém o poder de consagrar.

O segundo fator fundamental desse descobrimento da obra de Tom Zé se deve a intensificação do processo de globalização e de duas características importantes do momento pós-moderno, analisadas em profundidade pelo sociólogo brasileiro Renato Ortiz (1999) e pelo antropólogo argentino Nestor García Canclini (2000): a mundialização da cultura e o hibridismo cultural, sendo que estes alteram profundamente um outro conceito, o de identidade. A partir da constatação de que um país – no caso, os Estados Unidos - começa a valorizar uma manifestação cultural de outro – no caso, o Brasil - e a partir desta mesma valorização o segundo país passa a reconhecer o que antes estava esquecido, temos aí uma relação não apenas cultural, mas política e econômica, complexa e hierárquica que demonstra que os limites das culturas nacionais e a constituição da identidade cultural dos indivíduos não são mais os mesmos, principalmente se compararmos com a década de 60, onde se vivia exatamente o contrário: um certo tipo de xenofobismo cultural, principalmente com relação aos Estados Unidos. Na verdade, foi a partir deste período histórico que as características da globalização e do ambiente pós-moderno começam a se tornar mais nítidas, mais presentes, e foram os tropicalistas os primeiros a constatarem e valorizarem essas transformações. Nada mais sintomático disso do que o fato da redescoberta de Tom Zé se dê no momento onde essas transformações iniciadas há 40 anos se encontram, atualmente, cristalizadas e fortemente presentes no cenário cultural e político mundial.



- A consagração de Tom Zé a partir da transferência de capital cultural

Segundo o pensamento do sociólogo francês Pierre Bourdieu, todas as práticas sociais são desenvolvidas a partir de trocas, sendo estas sempre trocas lingüísticas (no sentido de linguagem e não de língua, não apenas verbal). Não há, portanto, prática social sem linguagem. A linguagem seria, portanto, o suporte material (através de sons, formas, cores, números etc.) e a o discurso produzido por essa linguagem seria o suporte simbólico carregado de sentidos. Neste sentido, a interação social, seja ela qual for, se dá pelo meio de uma troca tanto de sentidos quanto de interesses, demonstrando e revelando poderes hierárquicos e formas de dominação. Portanto, a produção de sentido em uma comunidade é travada numa luta social (trocas) em que os atores sociais buscam o controle ou o acesso aos modelos de produção de sentido. Através de uma visão nitidamente materialista-marxista, em contraposição às tradicionais teorias dos signos e da semiótica (mais individualista e psicológica), o filósofo iguala a as trocas simbólicas às trocas econômicas propriamente ditas: aqueles que detêm os modos de produção de sentido detêm o capital simbólico assim como quem detêm os modos de produção dos bens materiais detêm o capital econômico, como na análise marxista clássica. Desta forma, historicamente, pode-se constatar que nos estados totalitários do passado, o controle sobre os modos de produção do sentido – assim como sobre os modos de produção materiais - recaía sobre o próprio Estado, já com o liberalismo – e posteriormente, com o neo-liberalismo – o controle desses modos de produção de sentido são controlados pelo mercado.

Desta forma, percebe-se que o universo econômico é formado por vários mundos econômicos que, por sua vez possuem razões práticas específicas que os caracterizam. Um desses mundos seria justamente o da economia das trocas simbólicas. A economia dos bens simbólicos possui suas peculiaridades específicas, mas na verdade funciona a partir da mesma lógica hierárquica e dominadora quanto a economia dos bens econômicos. O que acontece é um disfarce com relação ao funcionamento da primeira, na verdade, uma hipocrisia. Toda a engrenagem da economia dos bens simbólicos funciona no sentido de ver esses bens dotados de uma alma imaterial e superior que não se deixa atingir pela mesquinha e competitividade presentes no mercado dos bens materiais. Porém, segundo Bourdieu, o bens simbólicos não estão situados pelas dicotomias (material/espiritual, corpo/espírito etc.) no lado espiritual. O que acontece é um recalque coletivo que nega a verdade da troca, a troca por troca, que,

por sua vez, aniquilaria a troca de dons, de talentos. A economia dos bens simbólicos se baseia, portanto, nesta dualidade, em um verdadeiro “interesse no desinteresse”,⁵ em uma hipocrisia estrutural que transfigura as relações econômicas por trás das trocas simbólicas e, em particular, transfigura as relações de exploração. Mas para que esse sistema de falseamento funcione é preciso que haja uma espécie de desconhecimento coletivo cujo fundamento se inscreve nas estruturas objetivas e mentais, excluindo a possibilidade de pensar ou agir de outra forma. É o que Bourdieu chama de “tabu da explicitação”, conceito que explica uma característica da economia dos bens simbólicos em contraposição a economia das trocas econômicas. O que na primeira não se pode explicitar é justamente aquilo que na segunda é nítido: o preço.

Mas se há um tabu na explicitação do preço, como ocorrem, então, as trocas dentro da economia dos bens simbólicos? As trocas simbólicas são sempre trocas de atos, de conhecimento e de reconhecimento sendo, portanto, necessárias categorias de percepção e de apreciação idênticas entre as duas partes. Mesmo com categorias de percepção idênticas as relações de troca são sempre desiguais já que há sempre aquele que detêm o que Bourdieu chama de “capital simbólico” ou “capital de reconhecimento”.

O capital simbólico é uma qualquer propriedade, força física, riqueza, valor guerreiro, que, percebida por agentes sociais dotados das categorias de percepção e de apreciação permitindo percebê-la, conhecê-la e reconhecê-la, se torna simbolicamente eficaz, como uma verdadeira força mágica: uma propriedade que, por responder a “expectativas coletivas”, socialmente constituídas, a crenças, exerce uma espécie de ação à distância, sem contato físico.⁶

O capital simbólico é comum a todos os membros de uma determinada comunidade, manifestando-se, ou sendo percebido, de forma positiva ou negativa. É ao mesmo tempo o instrumento e o objeto em jogo de estratégias coletivas visando adquirí-lo ou conservá-lo, por meio de associação com os grupos dele dotados e distinguindo-se dos grupos pouco dotados ou desprovidos. Já que, para que exista o capital simbólico é necessário a cumplicidade de categorias de percepção entre os atores, forma-se, portanto um “campo” em torno do qual giram os interesses comuns. Um campo se constitui a partir de vários fatores aglutinadores: idade, interesses, classe social, raça, país, período histórico etc. Um deles é campo artístico, no qual são produzidos e consumidos os bens

⁵ Pierre BOURDIEU, *Razões práticas: sobre a teoria da ação*, p. 122.

⁶ *Ibid.*, p. 130.



culturais. Como vimos anteriormente com a trocas dos bens simbólicos, aqui também acontece uma negação do econômico, o valor do bem se estabelece simbolicamente dissimulando a operação econômica que há por trás da troca. Esta operação só funciona a partir de um constante recalque coletivo, entre os participantes do campo, no caso do campo artístico: produtores, intermediários e público. Há, portanto, desníveis de acúmulo de capital simbólico, fazendo com que a relação que, a priori, deve-se basear na negação do econômico entre os atores, seja de dominação ou exploração. Afinal, quem tem o poder de atribui um valor a determinado produto artístico já que este valor deve ser simbólico? É justamente o campo, numa metáfora de um campo de forças, que organiza e articula os valores. É necessário prestígio e autoridade dentro do campo para que o valor seja atribuído, para que se tenha o poder de consagrar.

Um exemplo desta operação o que aconteceu com o músico Tom Zé. O artista desponta do anonimato através do IV Festival de Música Popular Brasileira da TV Record, em 1968. Através da matéria “Tom Zé e Chico Vencem o Festival”⁷ podemos aferir algumas análises a partir dos conceitos de Bourdieu. Em primeiro lugar, vemos a consagração do músico através do subtítulo: “Tomzé, o novo ídolo” e do texto: “Nasceu ontem o novo ídolo do público paulista: Tomzé, o baiano de Irará, Antônio José, Santana Martins”. A TV Record neste caso, é o agente dotado de capital cultural que legitima o músico. Mas a emissora de televisão não é o único, o júri também funciona como este agente, e no caso de Tom Zé, um detalhe importante deve ser considerado. No IV Festival da Record foram escolhidos dois vencedores através de dois júris distintos: um especial e outro popular, sendo que o primeiro era formado por artistas e especialistas da área musical e segundo pelo público que assistiu ao festival. Com a música “São São Paulo meu amor”, Tom Zé levou o primeiro lugar no júri especial, e Chico Buarque, com a música “Benvinda” foi considerado o melhor pelo júri popular.

Uma característica marcante do mercado de bens culturais é a denegação do econômico, a indiferença pelas sanções do mercado. Isso quando o mercado de bens culturais ocorre dentro de campos de produção cultural autônomos. Autônomos no sentido de não se deixar atingir por cobranças ou sanções exteriores a esse próprio campo como “os fatores de diferenciação econômica, social, ou política, como a origem familiar, a fortuna, o poder (...), bem como as tomadas de posição política”.⁸ Essa

⁷ Jéferson DEL RIOS, Tom Zé e Chico vencem o Festival, *Folha de S. Paulo*, 10/ 12/ 1968.

⁸ Pierre BOURDIEU, *A economia das trocas simbólicas*, p. 106.



característica de autonomia se verifica nos campos de produção cultural que ainda estão no início do seu processo de formação, como o campo de produção literária ou de artes plásticas, do século XIX, na Europa, ou, no caso do campo musical brasileiro dos anos 60, em um período em que a indústria cultural ainda não estava totalmente formada e solidificada no país.

Desta forma, o júri especial (formado pelo maestro Gabriel Migliori, os músicos Julio Medaglia e Cláudio Santoro, o pianista João Carlos Martins, os críticos Carlinhos de Oliveira, Sergio Cabral e Raul Duarte e o autor teatral e jornalista Roberto Freire) escolhe Tom Zé mesmo este não tendo a mesma consagração popular. No caso, o gosto popular fica com Chico Buarque, autor já consagrado, vendedor de discos e vencedor de festivais.

Aqui podemos perceber que, dentro do campo de produção artística, existem distinções. Um desses campos dentro do campo é o da produção erudita. Mesmo sendo nomeado como de produção erudita, este campo não está somente vinculado às manifestações artísticas mais facilmente vinculadas a este termo, como a música erudita de câmara, à orquestras, à chamada “música clássica”. O campo erudito, tal como Bourdieu analisa é aquele que se opõe ao campo da indústria cultural.

...o campo de produção erudita enquanto sistema que produz bens culturais (e os instrumentos de apropriação deste bens) objetivamente destinados (ao menos a curto prazo) a público de produtores de bens culturais que também produzem para produtores de bens culturais e de outro, o campo da indústria cultural especificamente organizado com vistas à produção de bens culturais destinados a não-produtores de bens culturais (“o grande público”) que podem ser recrutados tanto nas frações não-intelectuais das classes dominantes (“o público cultivado”) como nas demais classes.⁹

De acordo com esta conceituação, podemos perceber que o músico Tom Zé e seu trabalho se enquadram nos regras do campo de produção erudita. A sua consagração dentro do campo, mesmo sendo feita através de um instrumento da indústria cultural (um festival de uma emissora de televisão), ocorreu a partir do reconhecimento dos seus pares: por “produtores de bens culturais que também produzem para produtores de bens culturais”, basta ver a formação dos membros do júri especial. Já Chico Buarque se encontra no outro campo, como o vitorioso do júri formado pelos “não-produtores de bens culturais (‘o grande público’)”. Se o festival contasse apenas com o júri popular, Tom Zé não levaria o primeiro lugar (no júri popular ele ficou na quinta colocação) ou

⁹ *Ibid.*, p. 105.



provavelmente seria desclassificado, como já ocorrera outras vezes na carreira do músico.

O importante aqui é perceber que as linhas de diferenciação são tênues e que a riqueza da música popular brasileira cria uma série de matizes que ora se encontram ora se distanciam, na verdade, como toda manifestação cultural, sempre mutante, nunca rígida. Porém, também não podemos esquecer que existem extremos: do *ye-ye-ye* da jovem guarda à música aleatória de Rogério Duprat há diferenças gritantes e, entre uma e outra, há uma gama de subdivisões e misturas incalculáveis, sendo que a jovem guarda seria a representando mais próxima do campo de produção da indústria cultural, e Duprat do campo de produção erudita.

Percebe-se também que um campo não é homogêneo e apático. Dentro deste mesmo campo há conflitos entre os pares. O campo de produção erudita é um campo difícil e complexo de trocas. O fato dos artistas produzirem não apenas para um público, mas para um público de pares, que são também seus concorrentes torna a entrada e a manutenção dentro deste grupo extremamente difícil. Cria-se, portanto, uma relação de dependência muito forte: “...poucos agentes sociais dependem tanto, no que são e no que fazem, da imagem que têm de si próprios e da imagem que os outros e, em particular, os outros escritores e artistas, têm deles e do que eles fazem”.¹⁰

Além de manifestar a ruptura com as demandas externas e a vontade de excluir os artistas suspeitos de se curvarem a tais demandas, a afirmação do primado da forma sobre a função, do modo de representação sobre o objeto da representação, constitui, na verdade, a expressão mais específica da reivindicação de autonomia do campo e de sua pretensão a deter e a impor os princípios de uma legitimidade propriamente cultural tanto no âmbito da produção como na recepção da obra de arte.¹¹

Podemos fazer uma comparação desta afirmativa sobre o campo de produção dos artistas do final do século XIX, na Europa, com o contexto brasileiro da década de 60. Isso porque se verifica a mesma questão de busca por autonomia do campo. Os artistas tropicalistas surgem no cenário, entre outras características, como sendo aquele grupo que prima justamente pela forma em detrimento do conteúdo. Já vimos nas análises anteriores que a questão do “objeto representado” nos trabalhos tropicalistas, na verdade, nem era tão diferente daquele representado pelas alas mais nacionalistas e ideológicas da música brasileira. A questão é que a forma de criticar a realidade política

¹⁰ Pierre BOURDIEU, *A economia da trocas simbólicas*, p. 108.

¹¹ *Ibid*, p. 110.



e cultural brasileira era diferente. É neste sentido, e também através do uso de elementos estéticos diferenciados, de temas inéditos, da mistura de estilos, que o tropicalismo deixava mais à mostra a preocupação com forma da música do que com o que a música se referia. Podemos, portanto, afirmar que o tropicalismo representou este momento de reivindicação de autonomia do campo de produção. Não é à toa que um dos grupos que mais apoiou o tropicalismo foi o dos artistas concretos, que basicamente primavam pela forma em detrimento do conteúdo.

Além disso, podemos concluir que a autonomia do campo de produção erudita vai se minimizando a partir do momento que se deixa atingir pelos princípios externos. É o que acontece no Brasil depois da década de 60, com desenvolvimento cada vez mais forte de uma indústria cultural que, nos países desenvolvidos já tinha ocorrido nas décadas anteriores. É neste sentido que podemos comparar o contexto do final do século XIX, na Europa, e nos anos 60 no Brasil. Com o desenvolvimento da indústria fonográfica e do alcance dos meios de comunicação de massa, os trabalhos do grupo baiano foram cada vez mais se adequando aos princípios desta indústria, esvaziando, assim, o conteúdo estético revolucionário do movimento. Além, é claro da situação política do Brasil. A explosão tropicalista praticamente durou apenas 2 anos: do III Festival de Música Brasileira da Record, em 1967, até o AI-5, em 1968, a prisão de Caetano Veloso e Gilberto Gil e depois o exílio dos dois músicos em 1969.

Com o passar do tempo e a chegada da liberdade de expressão total ao esperada, alguns desses autores deixaram a vida artística, e aqueles que permaneceram na ativa e com sucesso contínuo foram dedicando-se mais a carreiras individuais. Toda aquela preocupação com a problemática nacional e com a movimentação da cultura musical no país desaparece, dando lugar a carreiras do tipo pop star, repletas de glamour e tietagem.¹²

Percebe-se, portanto, que o campo de produção erudita dentro da música popular brasileira vai perdendo aos poucos sua autonomia, deixando cada vez mais se atingir por princípios externos, sendo cada vez mais absorvido pelo campo de produção da indústria cultural.

Essa é a nossa hipótese para o declínio cada vez maior da aparição de Tom Zé na mídia impressa especializada. Isso porque, dentre os integrantes do tropicalismo, Tom Zé é o músico que continuou mais fiel aos preceitos criativos estéticos revolucionários do início do movimento, sendo, portanto, cada vez mais membro de um campo artístico

¹² Julio MEDAGLIA, Caminhos da Tropicália, in www.tomze.com.br



que se via em processo de esgotamento. O campo de produção erudita, que já é originalmente fechado por natureza se viu cada vez mais restrito, com seus membros, produtores, agentes, cada vez mais ligados à indústria cultural, um campo onde age a lei da concorrência para a conquista do maior mercado possível, diferentemente do campo erudito, que obedece à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares.

Podemos perceber como as características do trabalho do músico desviam daquelas buscadas pelo campo de produção da indústria cultural, justamente por estarem vinculadas a uma tradição do campo de produção erudito, que produz para os pares de produtores concorrentes que detêm um código específico de leitura e compreensão da obra.

Não agradando à indústria e cada vez mais vinculado a um certo elitismo do campo de produção erudita, Tom Zé vai deixando aos poucos, como vimos anteriormente, tanto de fazer shows de grande visibilidade quanto de aparecer na grande mídia. Grava seu último disco de forma experimental em 1984. Isso até 1990, quando o artista volta à cena novamente.

- Trocas simbólicas no ambiente globalizado

Porém, podemos compreender essa relação não apenas como relação de dominação, dependência ou violência, mas a intensificação de um processo que teve início a partir da segunda metade do século passado e que foi percebida, valorizada e utilizada pelo grupo tropicalista baiano: a globalização econômica e a mundialização da cultura.

Segundo Ortiz, a construção da idéia de nação está intimamente ligada à idéia de modernidade e à Revolução Industrial. Até o desenvolvimento do capitalismo, tinha-se a idéia de Estado, de um Estado centralizador, mas a idéia de Estado-nação está vinculada a uma unificação lingüística, escolar, comunicativa, ou seja, simbólica. A integração se dá através de dimensões políticas econômica e culturais, e não apenas com a violência física, a conquista e delimitação de território e a força de uma burocracia real.

Se nação e modernidade estão intimamente ligados, pode-se considerar que nos países centrais, ou desenvolvidos, esse processo de deu primeiro e de forma mais

independente. É o caso dos Estados Unidos, França, Grã-Bretanha etc. Nos países periféricos já não se pode fazer essa correlação mediata mesmo porque o desenvolvimento capitalista foi completamente diferente e posterior. É neste sentido que Ortiz fala que “no ‘Terceiro Mundo’ a nação é uma utopia, uma busca situada no futuro (...) Por isso, nossos modernistas diziam: ‘para sermos modernos é preciso sermos nacionais’”.¹³ E é por isso que a questão com o nacional e com a identidade brasileira são preocupações constantes das produções artísticas a partir década de 20. Daí analisamos a divisão que se deu na música popular brasileira dos anos 60 entre uma ala nacionalista e outra ligada à contracultura.

Porém, com o passar da história, com o avanço do capitalismo, o aumento da produção, a busca de novos mercados e a conseqüente globalização da economia, este mesmo capitalismo necessita de novas bases territoriais para se desenvolver e cria o que Ortiz denomina de “modernidade-mundo”.¹⁴ A unificação simbólica necessária para a constituição das nações do período moderno amplia-se a nível global no contexto desta “modernidade-mundo”. A noção de “espaço” altera-se profundamente. A modernidade, no início nacional, propicia a circulação dos indivíduos entre os espaços que antes estavam separados, segmentados. Já a “modernidade-mundo” radicaliza este movimento de desterritorialização, rompendo a unidade nacional. Podemos visualizar bem essa questão se compararmos as nações aos indivíduos. No momento da modernidade ligada à idéia de nacional, o camponês passa a ter direito à frequentar a escola e a votar está ocupando um espaço, um território, que antes não era seu. No contexto da modernidade-mundo temos a circulação cultural em escala global, e o uso de códigos e símbolos fora do seu espaço, do seu território original, daí a idéia de desterritorialização.

O tropicalismo foi um dos movimentos que percebeu essa mudança de contexto, nos anos 60. É por isso que a idéia de violência simbólica ou de dependência cultural na relação entre um país periférico e um central, a partir do caso do músico Tom Zé, não explicita totalmente a questão. Na verdade, o que ocorre é uma relação circular ou, na verdade, um desenvolvimento de um processo que se inicia naquele período de surgimento do movimento tropicalista. Já vimos que os músicos se valeram de elementos culturais dos países desenvolvidos, como a arte *pop* e a música erudita

¹³ Renato ORTIZ, *Um outro território*, p.p. 143, 144.

¹⁴ *Ibid*, p. 144.



contemporânea, em suas obras realizando fusões que, além de serem inovadoras esteticamente, posicionavam o Brasil diante de sua realidade história local e mundial.

Naquele período, o Brasil vivia o contexto de uma modernidade centrada na constituição de uma nação, daí a incompreensão de uma parcela do público e da crítica com relação ao tropicalismo. Porém, 30 anos depois, com o desenvolvimento do capitalismo e a emergência de uma “modernidade-mundo”, o trabalho tropicalista se torna atual. Tom Zé foi o mais radical do movimento, ou o mais tropicalista dentre os tropicalistas, seguindo na linha de experimentação iniciada no fim dos anos 60. Com a intensificação da circulação dos bens simbólicos, sua música acaba realizando o caminho inverso, indo fazer sucesso em outro território e acaba influenciando artistas de países como os Estados Unidos.

É neste sentido que Ortiz rejeita a visão de crise das culturas nacionais a partir de uma ameaça externa, mas compreende o atual estado de coisas como o desenvolvimento de um processo histórico específico:

A globalização das sociedades e a mundialização da cultura fazem parte de um processo que atravessa as sociedades nacionais. Ela corresponde portanto à formação de um outro tipo de singularidade social (a “sociedade global”). A crise da sociedade nacional não decorre, pois, de uma “falha” no processo de sua construção (por exemplo a ganância das oligarquias latino-americanas ou o desvirtuamento de elites norte-americanas que buscariam no mercado mundial o sentido de suas ações). Ela é intrínseca ao modo como a modernidade-mundo se desenvolveu.¹⁵

Fazendo, novamente, a transposição do local para o global, podemos perceber que assim como ao longo do processo de formação da nação brasileira foram-se quebrando as rígidas divisões entre o popular e o erudito, assim também, no atual momento do desenvolvimento do período moderno, com a mundialização da cultura, fundem-se as barreiras culturais entre as nações hegemônicas e as da periferia.

Essas fusões são outra característica deste contexto. É o que o antropólogo argentino Néstor García Canclini chama de “culturas híbridas”. Segundo ele, há uma visão maniqueísta nos processos constitutivos da modernidade, que iguala o moderno ao culto e ao hegemônico e os opõe, respectivamente, ao tradicional, ao popular e ao subalterno..

¹⁵ Renato ORTIZ, *Um outro território*, p. 146.

Os modernizadores extraem dessa oposição a moral de que seu interesse pelos avanços, pelas promessas da história, justifica sua posição hegemônica, enquanto o atraso das classes populares as condena à subalternidade. Se a cultura popular se moderniza, como de fato ocorre, isso é para os grupos hegemônicos uma confirmação de seu tradicionalismo não tem saída; para os defensores das causas populares torna-se outra evidência da forma como a dominação os impede de ser eles mesmos.¹⁶

O que o desenvolvimento do sistema capitalista e a intensificação do processo de modernização e de mundialização da cultura provocam é justamente a quebra destes estamentos, destas coleções. Ao utilizar criativamente a música popular tradicional nordestina, as cantigas de roda, com enceradeiras e música dodecafônica, Tom Zé se insere neste novo tipo de consciência e de visão do universo dos bens simbólicos. Faz isso desde os anos 60, mas só consegue o real reconhecimento quando o contexto torna mais nítido essas características da pós-modernidade, ou do contexto da “modernidade-mundo” para usar o termo de Ortiz.

Uma manchete de uma matéria sobre Tom Zé demonstra bem esse momento: “Tom Zé em fase *world music*”. O próprio termo *world music* não consegue significar um estilo definido. É um termo norte-americano para quase tudo aquilo que é estranho à sua cultura. Há aí uma certa relação de menosprezo com as manifestações culturais dos demais países, principalmente os periféricos em relação aos Estados Unidos, mas, ao mesmo tempo que iguala – ou até diminui – divulga, valoriza, consagra. A música de Tom Zé volta a ser ouvida a partir justamente de um processo de hibridização cultural internacional que se relaciona com sua própria arte, também híbrida,

Tom Zé fala de tradução intersemiótica e explica a Tropicália na razão direta da existência da ponte aérea São Paulo-Rio: a visão do alto que permitiu enquadrar na mesma imagem a favela Ordem e Progresso e as mansões do Morumbi. E, conseqüentemente, usar esse imenso plano geral para unir Beatles e Vicente Celestino.¹⁷

A mundialização da cultura, iniciada com o processo de globalização da economia, intensifica essas trocas e o conseqüente hibridismo cultural que daí se forma. Isto nada mais é do que um processo iniciado na década de 60 e que os músicos tropicalistas perceberam e valorizaram. É como se o trabalho de Tom Zé estivesse, a partir do final da década de 90, num campo mais propício sociologicamente para ser

¹⁶ Nestor García CANCLINI, *Culturas Híbridas*, p. 206.

¹⁷ Jimie JOE, “Tom Zé em fase *world music*, *O Estado de S. Paulo*, 18/ 04/ 1991.



apreciado justamente porque é quase uma metáfora deste mesmo campo. Uma metáfora da própria capacidade humana de se comunicar, de interagir, de trocar, de produzir cultura.

A dominação econômica de países mais desenvolvidos e da própria indústria cultural – e a mídia está aí incluída – impõe regras que facilitam a exclusão de muitos artistas. Porém, não se deve esquecer que o contexto desta indústria e do mercado de bens simbólicos facilita interações importantes no âmbito do desenvolvimento cultural dos indivíduos, das comunidades e dos países. Um jogo de forças que não é mais tão explícito como antes, e que expõe brechas tanto para as resignificações de produtos estrangeiros quanto para a valorização do próprio território simbólico de origem do produtor.

- Bibliografia:

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. Oeiras: Celta, 2001.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp, 2000.

MEDAGLIA, Júlio. Caminhos da Tropicália, Disponível em: <http://www.tomze.com.br/art81.htm>. Acesso em: 22/ 04/2009.

ORTIZ, Renato. *Um outro território – ensaios sobre a mundialização*. São Paulo: Olho D'Água, 1999.

TOM ZÉ. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

- Jornais:

DEL RIOS, Jéferson. Tom Zé e Chico vencem o Festival. *Folha de S. Paulo*, 10/12/1968.

JOE, Jimie. Tom Zé em fase *world music*. *O Estado de S. Paulo*, 18/04/1991.