

Alô, alô Tom? Escuchando a Tom Zé¹

Fernando Pérez Villalón²
 fperez@uahurtado.cl

Resumo: O presente trabalho é uma abordagem da música de Tom Zé a partir da proposta de que ela estabelece, pela sua utilização de procedimentos de composição e interpretação como a paródia, o distanciamento, o *bricolage* e um certo uso da síncopa, uma distância crítica com respeito à sua própria inserção na indústria cultural como mercadoria fetichizada. Essa proposta se desenvolve a partir de uma análise em detalhe da letra e da interpretação da canção “Parque industrial”, incluída no álbum coletivo *Tropicália, ou Panis et Circensis* (1968), e depois se explora brevemente como uma chave de leitura possível da obra de música como conjunto.

Palavras-chave: Tom Zé; Tropicália; Síncopa.

Abstract The present paper focuses on Tom Zé’s music proposing that, through compositional and performative procedures such as parody, alienation, *bricolage*, and a certain use of syncopation, it establishes a critical distance towards its own insertion in the cultural industry as a fetishized commodity. This proposal is developed starting from a detailed analysis of the lyrics and interpretation of the song “Parque Industrial”, included in the collective album *Tropicália, ou Panis et Circensis* (1968), and then extended briefly as a possible perspective to discuss Tom Zé’s musical project as a whole.

Keywords: Tom Zé; Tropicalism; Syncopation.

Resumen: El presente trabajo aborda la música de Tom Zé a partir de la propuesta de que, a través de los procedimientos (compositivos e interpretativos) de la parodia, el extrañamiento, el bricolaje y un cierto uso de la síncopa, ella establece una relación de distancia crítica respecto a su propia inserción en la industria cultural como mercancía fetichizada. Esta propuesta se desarrolla a partir de un comentario detallado de la letra e interpretación de la canción “Parque industrial”, en la versión incluida en el disco *Tropicália, ou Panis et Circensis* (1968), y luego se explora brevemente como clave de lectura posible de la obra de Tom Zé en su conjunto.

Palavras-llave: Tom Zé; Tropicalismo; Síncopa.

La primera vez que escuché a Tom Zé fue cuando estaba en el colegio, en un cassette de cromo copiado que me prestó un amigo. Yo acababa de descubrir la música de Brasil, a través de Chico Buarque y João Gilberto. “Esto te puede interesar”, me dijo mi amigo, que solía tener buenos datos musicales. Pero al oír el

¹ El presente trabajo fue elaborado en el marco del proyecto fondecyt 11100266, “El ojo y la oreja: sobre algunos motivos en la poesía y poética brasileña del siglo XX” y del Proyecto interno de investigación UAH “Casos de contrafusión y (sin)sentido en la música popular de vanguardia de Chile y Brasil 1970 1990”, cuyo investigador principal era el profesor Juan Pablo González, como parte del trabajo en el programa de investigación “El sonido y el sentido: aproximaciones desde la música, historia y literatura”.

² Fernando Pérez Villalón es PhD en literatura comparada por New York University, y profesor de los Departamentos de Arte y Lengua y literatura de la Universidad Alberto Hurtado, en Santiago, Chile, donde además dirige el Magíster en Estudios de la Imagen y enseña en el programa interdisciplinario de Magíster en Musicología Latinoamericana. Ha publicado varios libros de poemas, un volumen de traducciones de poesía china clásica y numerosos ensayos críticos sobre literatura y cultura brasileña, poética comparada y relaciones entre visualidad, sonido y escritura.

disco, lo encontré decepcionante: lo que había ahí era el opuesto de la sutileza, el lirismo y la delicadeza que yo apreciaba en João y Chico. Me molestó su aspereza al cantar, lo deliberadamente mecánico de algunos ritmos (recuerdo vivamente “Fliperama”, que imitaba a una máquina de flipper), y una suerte de agresividad que me pareció percibir en el sonido en general, y en los arreglos, así que se lo devolví a mi amigo sin copiarlo.

Pero algo debió haberme quedado sonando, porque algunos años después, ya en la universidad, a fines de los 90, aproveché un viaje de mi padre a Brasil para encargarle “alguna cosa de Tom Zé”. A su regreso, recibí *Com defeito de fabricação / Fabrication defect* (1998), del sello Luaka Bop, que escuché con un oído un poco más abierto, muy interesado aunque no llegara a cautivarme. Años después, ya en el dos mil y tanto, caminando por Soho, en Nueva York, entré a curiosear a una tienda de antigüedades y, registrando una caja de CDs usados, me encontré con una copia de *The Hips of Tradition: the Return of Tom Zé*, del 92. Lo compré por unos pocos dólares. Hace algunos meses, mientras trabajaba en este ensayo, me bajé casi toda su discografía en mp3 (también me encargué algunos CDs y entre ellos, por error, un disco de vinilo que entonces no tenía cómo reproducir).

Si me detengo un poco en recapitular la trayectoria de mi escucha de Tom Zé es porque siento que mi primera reacción es una resistencia sintomática, y la sucesión de encuentros en los que ella fue cediendo dice algo respecto a la circulación y los contextos de recepción de la obra de Tom Zé (que, como todos sabemos, luego de tener un rol relativamente secundario en el movimiento tropicalista, prácticamente desapareció de la escena musical brasileña durante los 80, década en la que editó sólo un LP, para volver a emerger con mucha fuerza en los 90, redescubierto por David Byrne, que luego de lanzar *The Best of Tom Zé* orquestó su exitosa recepción internacional que continúa hasta el día de hoy). Un cassette copiado, un CD traído de un viaje, un CD comprado en una tienda de antigüedades, un vinilo intocable, archivos digitales: se trata de diversos formatos y formas de escucha, artefactos técnicos y objetos de consumo en los que sonidos se inscriben, circulan y se reproducen.

En su famoso *Ruidos*, Jacques Attali distingue tres grandes etapas del desarrollo de la música en occidente en su relación con la economía política: según él, resumiendo de manera más bien esquemática, en primer lugar la música se inserta en

una red sacrificial, en una ceremonia en la que se canaliza la violencia al simbolizarla (ATTALI, 1995, p. 53). Con el advenimiento del sistema tonal, continúa, se pasa a una red de representación en la que se intenta “imprimir en los espectadores la fe en una armonía en el orden”, “inscribir la imagen de [una] coherencia definitiva de la sociedad en el cambio comercial y en el progreso del saber racional” (ATTALI, 1995, p. 72). En la tercera etapa, la de la comercialización masiva de la música reproducida mecánicamente, según él “la repetición de la música es siempre creadora de desorden puesto que no hace sino reproducir con defectos y sin creación nueva la representación grabada.” (53) Se trata de una crítica de la música inserta en el contexto de la civilización de masas y la industria cultural que se hace eco de la de Adorno y Horkheimer, y que me gustaría relativizar, desestabilizar y matizar aquí, a través de una interpretación de la obra de Tom Zé como alguien que asume radicalmente las consecuencias de algunas de las características de esta etapa de la producción musical. En el curso de esta lectura intentaré oponer la idea de retorno a la de repetición, que Attali privilegia, enfatizando la idea del potencial creativo de los defectos de fabricación, que el propio Zé subraya, pero también subrayando la idea de una escucha activa que se inscribe en el consumo mercantil sin coincidir por completo con él.³

Para ello me demoraré sobre todo en una canción, que tomaré como punto de entrada para describir e interpretar algunos procedimientos y problemas generales de la obra de Tom Zé como intérprete y compositor, que abordaré a partir de los procedimientos composicionales e interpretativos de la síncopa, la parodia, el *bricolaje* levi-straussiano, el distanciamiento de Brecht y el extrañamiento de los formalistas rusos. Todas estas categorías son en el fondo variantes del mismo problema de un descalce con respecto a lo real puesto en evidencia a través del montaje, lo que hace posible y exige la escucha desplazada que pretendo postular, una escucha en la que se hace evidente el engranaje de la máquina-canción, dificultando su consumo automatizado, anestesiante y alienado. No se trata de postular que Tom

³ La oposición entre repetición (*Wiederholung*) y retorno (*Wiederkehr*) proviene de Freud, y ha sido desarrollada por Hal Foster en el capítulo 5 de *El retorno de lo real* a partir de la interpretación lacaniana. Escribe Foster: la *Wiederholung* es “la repetición de lo reprimido como síntoma o significante, lo que Lacan denomina el *autómata*”, en tanto que *Wiederkehr* es “el retorno de un encuentro traumático con lo real, una cosa que se resiste a lo simbólico, que no es un significante en absoluto...” (FOSTER, 2001, p.140). La repetición se caracteriza por su carácter compulsivo, sintomático de una represión, en tanto que el retorno funcionaría como una instancia de trabajo simbólico en el que el sujeto pone a prueba y resignifica sus propios límites. Me parece que la obra de Tom Zé puede entenderse como un esfuerzo en el sentido del segundo término más que del primero.

Zé solucione los complejos problemas derivados de la relación de la música con el mercado, con la industria cultural y con la civilización de masas vinculados a su reproducción mecánica; se trata de afirmar que su obra no se limita a sintomatizarlos, sino que los fuerza a aparecer y se resiste a camuflarlos.

Made in Brazil

La primera entrada de Tom Zé al campo musical, luego de una formación docta en el conservatorio de Bahía, está intrínsecamente ligada a su paso por el tropicalismo, movimiento del que se lo ha descrito como el “lado B” (SANCHES, *apud* DUNN 2001, p.105), por su participación relativamente marginal y excéntrica en el movimiento durante sus años iniciales, así como por su exclusión posterior de él.⁴ La contribución de Zé al disco del año 68 que constituyó el principal manifiesto y documento de este movimiento contracultural, titulado justamente *Tropicália*, fue la canción “Parque industrial”.⁵ En el disco, la canción es interpretada por el propio autor junto con todos los músicos que participan en él (Gilberto Gil, Gal Costa, Caetano Veloso, y Os Mutantes), con un arreglo del compositor de vanguardia Rogério Duprat, pese a que Zé figura en los créditos sólo como compositor (debido a su contrato con otra compañía grabadora, una anécdota que aparece retrospectivamente como muy cargada de significado). Es interesante notar que se trata de la única pista del disco en la que cantan todos los integrantes del movimiento. El mismo año 68, Tom Zé volvería a grabar esa canción como parte de su primer disco solista *Tom Zé: Grande Liquidação*, con algunas diferencias que comentaré más adelante.

La versión del disco *Tropicália* comienza con las mismas fanfarrias de trompetas que figuran en otras canciones del disco,⁶ sumamente características del estilo de Rogério Duprat como arreglista, y que generan una impresión de himno triunfal paródico o marcha militar.⁷ Los bronces, mezclados con un coro que canta *a*

⁴ Ver el libro *Tropicalista lenta luta* (ZÉ, 2003, p.13-76) para más detalles de la compleja relación de Tom Zé con el movimiento tropicalista, que está también al centro de su disco *Tropicália lixo lógico*.

⁵ El mismo título que el de una novela de Pagu publicada en los años 30 que era una crítica feroz al capitalismo de esos años: no he podido comprobar si el título de Zé hace referencia consciente a esa obra, pero como veremos, los vínculos posibles con esta obra son varios.

⁶ Particularmente en “Panis et circenses”, y en la canción de Caetano que le dio su título al álbum y su nombre al movimiento.

⁷ Christopher Dunn escribe: “In the recording, a brass band and crowd ambience evoke the official pomp of a military parade.” (DUNN 2001, p.107)

bocca chiusa anuncian la melodía que viene, cuya primera estrofa es interpretada por Gilberto Gil de manera dinámica, ágil, enérgica, casi se diría alegre y optimista, y no particularmente irónica, pese a la obvia crítica que la letra plantea⁸: “Retocai o céu de anil / Bandeiras no cordão / Grande festa em toda a nação. / Despertai com orações / O avanço industrial / Vem trazer nossa redenção.” (“Retocad el cielo de añil / Banderines en la cuerda / Gran fiesta en toda la nación / Despertad con oraciones / El avance industrial / viene a traer nuestra redención.” (ZÉ, 2003, p.230, la traducción al castellano es mía en todos los casos).

La intervención de Gil se disuelve en un confuso barullo de voces que gritan, no sé sabe si protestando o celebrando, junto con un *tutti* orquestal subrayado por un redoble de tambores. Lo sigue el turno de Gal Costa, quien canta sus líneas con su característico timbre nasal, delicado, limpio y desprovisto de afectividad, en la más pura tradición bossa nova de la que la cantante provenía. Su voz inicialmente se superpone a los gritos, que luego desaparecen como acallados por ella, que continúa acompañada por una caja y flautas, cantando: “Tem garotas-propaganda / Aeromoças e ternura no cartaz” (“Hay muchachas-propaganda / Azafatas y ternura en el cartel”, ZÉ 2003, p.230), líneas que, me parece, pueden sugerir que el lugar de enunciación que ocupa la intérprete es el de una de las promotoras de las que habla la letra, en la primera alusión directa al ámbito de la publicidad de la canción.

Luego sigue Caetano, quien con tono lánguido declama: “Basta olhar na parede / Minha alegria num instante se refaz” (“Basta mirar la pared, mi alegría en un instante regresa”, ZÉ 2003, p.230), seguido por Gil, quien inicia el coro: “Pois temos o sorriso engarrafado / Já vem pronto e tabelado / É somente requestrar...” (“Pues tenemos la sonrisa embotellada / Ya viene lista y tarifada / Hay sólo que recalentar...”, ZÉ 2003, p.230), frase que todos completan con “y usar”, para luego, tras una repetición del intercambio, entonar al unísono el pegajoso refrán: “Porque é made made made / Made in Brazil” (ZÉ, 2003, p.230). Si la intención satírica de la canción no hubiera quedado clara antes, aquí se hace totalmente evidente, y hasta algo obvia.⁹ Luego del coro, Gil repite la primera estrofa con ligeras variaciones en el arreglo, y finalmente entra Tom Zé, que canta la melodía que habían cantado Gal

⁸ Behágue apunta que “The song ‘Parque Industrial’ by Tom Zé (...), another composer of the Tropicalia group, comments upon the irony of industrialization and commercialization: pollution problems (...), crime sensationalism of popular newspapers, and the like. The refrain and the very unclimactic ending of this song ridicule the feeling of pride involving national industry” (BÉHAGUE 1973, p.218).

Costa y Caetano en la primera vuelta con voz vacilante, deliberadamente débil, casi se diría demacrada, en marcado contraste con la energía de la interpretación de Gil. A continuación, Tom Zé declama el texto referido a los diarios populares marcando exageradamente las erres como un pomposo locutor de radio. Gil inicia nuevamente el coro con su entusiasmo habitual, que llega hasta a animar al coro (“mais uma vez!”). La cadencia final demora la llegada de la tónica, acentuada por notas repetidas de los bronce, y justo cuando va a resolver en la nota final, el coro de cantantes y el acompañamiento instrumental se callan bruscamente, y dejan a Tom Zé, quien canta solo, con su voz vacilante, la sílaba “zil”, a lo que sigue el sonido de entusiastas aplausos.¹⁰

Este final, que Béhague califica con razón de anticlimático, tiene que ver con el procedimiento, muy común en Tom Zé, de utilizar formas estereotipadas de la canción comercial sólo para finalmente defraudar las expectativas de su auditor, lo que él mismo llama “limpiar el campo”, romper el acuerdo tácito entre el cantante y su público, renunciando a la empatía generada por la emoción (ZÉ, 2003, p.22). El propio Tom Zé ha subrayado que esta decisión, tomada muy temprano en su carrera, tiene que ver con sus limitaciones y deficiencias como vocalista, intérprete y compositor, que él tiende a exagerar cómicamente (ZÉ, 2003, p.18).

Efectivamente, comparado con los otros cantantes del grupo tropicalista, Tom Zé no tiene ni un timbre particularmente agradable, ni un registro muy amplio (en contraste, por ejemplo, con los falsetes de Caetano) ni un fraseo particularmente delicado (en contraste con la agilidad acrobática de Gil o la gracia irresistible de Gal Costa). Por otra parte, el efecto que su modo de cantar y su utilización paródica de formas comerciales estandarizadas produce está muy cerca de la noción brechtiana de *Verfremdung* o distanciamiento y de la *ostranenie*, la extrañeza o alienación, de los

⁹ Esta porción de la letra, escrita en inglés en tanto que idioma internacional del intercambio mercantil, se inscribe por su uso de esta lengua en una larga tradición de canciones brasileñas que utilizan el inglés, rechazan o parodian su utilización. Uno de los más célebres ejemplos de este género es la “Canção para inglês ver” de Lamartine Babo, que los Mutantes interpretan en el mismo disco *Tropicália*. Otros ejemplos serían “Disseram que eu voltei americanizada” (donde Miranda niega que diga “I love you” en inglés, y al negarlo lo dice), “Baby”, de Caetano Veloso (que culmina con la frase “I love you Baby”), “Bye, bye, Brasil”, de Chico Buarque. Para una astuta discusión de este corpus, ver el capítulo “American seduction” de *Hello, Hello Brazil* (McCANN 2004, p.129-159).

¹⁰ La versión grabada por Zé en su propio disco, cuyo título indica claramente el tono de crítica al comercialismo de la gran ciudad que predomina en él, se caracteriza entre otras cosas por comenzar por el coro, que cobra más protagonismo, y por una interpretación enérgica, más acelerada, como en ritmo de *marchinha*. Durante el curso de la canción, la voz solista de Zé alterna con un coro mixto de manera parecida a la otra versión. La presencia de un órgano eléctrico introduce una extrañeza en el arreglo, y la canción concluye con un *tutti* que esta vez no es saboteado.

formalistas rusos (en particular Shlovsky).¹¹ La primera tiene como efecto un abandono de la estética teatral basada en la identificación, que permitiría la catarsis, substituida por una distancia crítica liberadora en la cual el espectador podría percibir las contradicciones que se les escapan a los personajes,¹² mientras que la segunda enfatiza en la creación artística la capacidad de desautomatizar la percepción al romper con nuestros hábitos y expectativas.

Cristopher Dunn lee esta composición (y todo el primer disco de Tom Zé) como una crítica a la sociedad de consumo de masas y a la industria cultural en sintonía con la teorización de Adorno y Horkheimer y al mismo tiempo señala la ambigüedad de la canción: “como en la mayoría de las canciones tropicalistas, hay una mezcla de crítica y complicidad en relación al objeto satirizado” (DUNN, 2001, p.109). Precisamente esta ambigüedad es la que ha criticado duramente Roberto Schwarz en un conocido y polémico texto en que analiza la canción “Tropicália” como alegoría nacional (“Cultura e política no Brasil, 1964-69”, en BASUALDO ed., 2007, p. 279-309).

Me parece interesante discrepar aquí con Dunn (por lo demás un excelente estudioso del tropicalismo), pues no veo en la canción de Zé ningún rastro de complacencia para con el mundo del consumo. En este caso, la contradicción es externa al objeto musical: si hay complacencia con el mundo del comercio y de las mercancías, ella está en el hecho de que la canción es finalmente parte de una grabación comercial destinada a la venta. A diferencia de canciones como “Baby”, “Alegria, alegria” o la propia “Tropicália”, no hay aquí ninguna fascinación por el objeto que se critica que sea comparable a la provocación de Caetano cuando, en sus letras, se regocija tomando Coca-cola y cantando “I love you, Baby” (de hecho, me parece incluso que la escasa ambigüedad de la letra de Tom Zé podría ser considerada empobrecedora). Es interesante subrayar, por otra parte, que, como sucede a menudo en las canciones de Tom Zé, no hay en esta letra un “yo” protagonista destacado con quien el auditor pueda identificarse o un “tú” privilegiado al que la canción interpele

¹¹ Ver “El arte como artificio”, de Shklovski (en TODOROV, 1970, p.55-70).

¹² El propio Zé menciona a Brecht a propósito de su estilo de composición e interpretación (ZÉ, 2003, p.31). Sobre la noción de distanciamiento, Alain Badiou escribe, en *El siglo*: “¿Qué es el ‘distanciamiento’ del que Brecht hacía una máxima para la actuación del actor? Es una puesta en evidencia, en la actuación misma, de la brecha entre ésta y lo real. Pero en un nivel más profundo es una técnica de desmontaje de los lazos íntimos y necesarios que unen lo real al semblante, lazos resultantes del hecho de que esta última es el verdadero principio de situación de lo real, lo que localiza y hace visibles los brutales efectos de la contingencia de lo real.” (BADIOU 2005, p.69-70).

como individuo, sino un “vosotros” al que el cantante conmina imperativamente (*retocai, acordai*) y un “nosotros” probablemente nacional del que la audiencia formaría parte (*nossa, temos*), varios verbos impersonales (*tem, é*), excepto por un “*minha*” que parece casi destinado a Caetano.

Si lo que Schwarz critica en su texto a los tropicalistas es, entonces, producir alegorías nacionales que aparentan engañosamente solucionar las contradicciones estructurales en un plano puramente imaginario e ideológico, sería necesario subrayar que en la música y las letras de Tom Zé las contradicciones se exponen y exacerbaban más que pretender superarse (si es eso lo que hacía una canción como la de Caetano, lo que es discutible). En este caso, como escribe Badiou, “no se trata de un esquema dialéctico. Nada permite prever una síntesis, una superación *interna* de la contradicción.” (BADIOU 2005, p.84-85)¹³

Lo que me parece particularmente interesante de la letra de Zé es que asume y explicita lo que todas las otras canciones del disco más o menos ocultan: su carácter de mercancía. Lo “Made in Brazil” no son los anuncios que describe la canción, sino la propia canción y el disco del que forma parte¹⁴ y del que funciona como una suerte de jingle. La canción, entonces, se asume como mercancía al mismo tiempo que exagera los rasgos sonoros que la delatan como tal, critica la cosificación que el consumo produce por medio de la parodia, pero al mismo tiempo parece saberse presa en su estructura, y propone el sabotaje de su propia eficacia como única posible escapatoria.

Fetichismo con defecto de fabricación: una promesa de felicidad

El jingle publicitario es un género musical con el que Tom Zé dialogaría constantemente a lo largo de su carrera, y del cual la expresión más descarada es la

¹³ Paradojalmente, me parece que este rechazo de la dialéctica podría acercarse a la noción de dialéctica en suspenso adorniana, y creo que el siguiente pasaje de “La industria cultural” resulta paradojalmente una buena descripción de las operaciones que propone Tom Zé: “El elemento de la obra de arte mediante el cual ésta trasciende la realidad es, en efecto, inseparable del estilo; pero no radica en la armonía realizada, en la problemática unidad de forma y contenido, interior y exterior, individuo y sociedad, sino en los rasgos en los que aparece la discrepancia, en el necesario fracaso del apasionado esfuerzo por la identidad.” (ADORNO y HORKHEIMER, 1998, p.175) Creo que es precisamente esa discrepancia y ese fracaso los que la música de Tom Zé vuelve evidentes.

¹⁴ Se podría pensar una canción que funciona como anuncio o publicidad de sí misma en términos del carácter paradójico de la cultura como mercancía según Adorno y Horkheimer: “La cultura es una mercancía paradójica. Está de tal modo sujeta a la ley del intercambio que no puede intercambiarse; se resuelve tan ciegamente en el uso que no es posible utilizarla. Se funde por eso con la propaganda, que se hace tanto más omnipotente cuanto más absurda parece...” (206)

canción titulada justamente “Jingle do disco”, en la que Tom Zé canta, en dúo con David Byrne:

Comprem este disco / É uma pesquisa paciente. / Tom Zé! Tom Zé! / Cada volta da agulha / Pelo sulco docemente / Tom Zé! Tom Zé! / Fará você ficar / Mais feliz e inteligente / Tom Zé! Tom Zé! (Comprem este disco, / es una investigación paciente. / Cada giro de la aguja / por el surco dulcemente / Hará que usted se vuelva / más feliz e inteligente. (ZÉ, 2003, p.194)

Esta canción me parece también un perfecto ejemplo del modo en que Tom Zé parodia la voz de la publicidad y sus falsas promesas, desenmascarando el fetichismo de la mercancía al mismo tiempo que asume el carácter necesariamente mercantil de su propia producción.

Lo que la mercancía promete aquí es ni más ni menos que felicidad e inteligencia. En una fórmula de Lorenzo Mammì que retoma y desarrolla José Miguel Wisnik, se podría decir que la música popular brasileña de la Bossa Nova en adelante no es una voluntad de poder, como sería el caso del Jazz, sino una promesa de felicidad (la frase es de Stendhal, pero ha sido retomada por Adorno en su *Teoría estética*).¹⁵ Me gustaría pensar que una de las cosas que hace Tom Zé es exponer el conflicto entre ambas partes de la promesa: pareciera que si uno quiere disfrutar la obra de arte y creer en su promesa de felicidad, tendría que renunciar a su capacidad crítica, a su promesa de volvernos “más inteligentes”.

Esto se vincula a la relación claramente conflictiva que tiene Tom Zé con la noción de felicidad, por ejemplo en el texto de la contraportada de su primer disco, o en su versión para mi gusto intencionalmente desoladora de “A felicidade”.¹⁶ Pero el gesto de Tom Zé no se limita a denunciar como falsa la promesa de felicidad contenida en la Bossa Nova, o en toda obra de arte: al mismo tiempo que expone esa promesa como engaño, la reivindica como necesaria, en una estructura paradójal

¹⁵ Mammí propone el contraste entre la voluntad de poder del jazz y la promesa de felicidad de la bossa nova en “João Gilberto e o Projeto Utopico da Bossa Nova”. José Miguel Wisnik retoma y desarrolla esta oposición en su ensayo “A Gaia Ciência: Literatura e Música Popular no Brasil” (WISNIK 2004).

¹⁶ “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. E como a realidade sempre se confundiu com os gestos, a televisão prova diariamente, que ninguém mais pode ser infeliz./ Entretanto, quando os sorrisos descuidam, os noticiários mostram muita miséria. / Enfim, somos um povo infeliz, bombardeado pela felicidade.” (*Grande liquidação*, 1968, en http://www.tomze.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=82:tom-ze-1968-sony-music&catid=6:discografia&Itemid=54)*

parecida a la de su canción “Tô”.¹⁷ Tom Zé sabe que es precisamente en esa engañosa promesa, que la obra misma nunca cumple sino sólo enuncia, que radica su capacidad de ser objeto de una lectura lúcida que no se deje deslumbrar o seducir por su apariencia ni crea que ésta es un mero disfraz que hay que descartar para acceder a lo que esconde.

Ahora bien, afirmar que Tom Zé exponga las contradicciones del capitalismo no implica suponer que las resuelva o disuelva mágicamente. Me parece profundamente errado lo que sostiene, por ejemplo, Demétrio Panarotto cuando escribe que “una obra con tales características escapa a la lógica del mercado, del capital, pierde visibilidad, pues imposibilita su apropiación, imposibilita el rótulo, aquello que la tornaría vendible” y al mismo tiempo “crea otra lógica” con la que “la mantención del poder en el campo de las artes no consigue lidiar” (PANAROTTO, 2009, p.75). Como hemos visto, el mercado sí se las arregla admirablemente para asimilar la música de Tom Zé, sin que parezca atragantarse con ella (y, de hecho, el redescubrimiento de Tom Zé dio inicio a una deglución de la tropicália en el mercado internacional).¹⁸

Por otra parte, por mucho que la teoría de los sujetos tercermundistas como “androides con defectos de fabricación” (expuesta en los textos del disco *Tom Zé – Com Defeito de Fabricação*, de 1998) dé cuenta ingeniosa y lúcidamente de algunas de las dinámicas centro/periferia en la era del capitalismo multinacional, no las elimina ni liquida. ¿Qué hace, entonces, la música de Tom Zé? Me gustaría proponer, para concluir, tres gestos suyos como ejemplos de la producción de una ínfima diferencia que convierte a la repetición en retorno al exigirnos una escucha doble: la parodia, el bricolaje, y la síncopa.

¹⁷ “Eu tô te explicando pra te confundir, / Eu tô te confundindo pra te esclarecer, / Tô iluminado pra poder cegar, / Tô ficando cego pra poder guiar.” (“Te estoy explicando para confundirte, te estoy confundiendo para explicarte, estoy iluminando para poder cegar, estoy cegándome para poder guiar”, ZÉ, 2003, p.208).

¹⁸ Por cierto que la estética del plagio y del “arrastão” de Tom Zé (cuyo manifiesto aparece en las notas del disco *Com defeito de fabricação*) es un eco (¿un retorno?) deliberado a la antropofagia de Oswald de Andrade, con la que la tropicália mantuvo un diálogo sumamente fructífero desde sus inicios. Pero, tal como en el caso de Oswald, cabe preguntarse: en el encuentro entre colonizador y colonizado o consumidor y productor cultural del centro y la periferia, ¿quién co(nsu)me a quién? En este sentido, habría que volver a pensar la importancia del manifiesto “Pau Brasil”, de Oswald, mucho menos citado, en el que se piensa el poema como producto de exportación.

Conclusiones: una escucha desplazada

Ya hemos comentado bastante el caso de la parodia, íntimamente emparentada a las estrategias del distanciamiento y el extrañamiento. Quien escucha una canción paródica escucha al mismo tiempo sus sonidos y la distancia que esos sonidos establecen con respecto a un género establecido o a una expectativa (del mismo modo en que al escuchar una nueva versión de una canción la comparamos mentalmente con la versión que ya conocíamos). La parodia, por cierto, supone un auditor capaz de esa escucha doble, reflexiva, que, paradójicamente, se escucha escuchar, como ha propuesto Peter Szendy.¹⁹

El propio Tom Zé se ha referido a la importancia de la noción levistraussiana del bricoleur para su trabajo,²⁰ pero aquí me interesa apartarme un poco de su propia interpretación. Si en Lévi-Strauss el bricoleur, en oposición al ingeniero, es un creador que trabaja con “materias ya elaboradas, con sobras y trozos” (LÉVI-STRAUSS, 2009, p. 35), creo que ese procedimiento está presente en Tom Zé no sólo en su remisión, paródica y/o de homenaje a géneros y esquemas musicales diversos que sus composiciones desfamiliarizan hasta volverlos irreconocibles o irritantemente defectuosos, sino en su producción de canciones a partir de pequeñas células sonoras, samples, motivos que retornan en varias composiciones.

Todos los discos de Tom Zé titulados *Estudando...* (*Estudando o samba*, 1976; *Estudando o Pagode*, 2005; *Estudando a Bossa*, 2008) establecen ese tipo de relación tirante con la tradición popular brasileña, que homenajean y destruyen al mismo tiempo. Me parece, sin embargo, que el caso más radical se da en el disco *Jogos de armar. Faça você mesmo*, del 2000, un disco doble cuya segunda parte consiste en una serie de samples destinados a que el oyente los remezcle, produciendo sus propias canciones. Se trata, explica Zé, de “embriones de células musicales que

¹⁹ “Escucharse escuchar (si fuera posible) sería, en efecto, la primera condición requerida para abrir algo parecido a una escucha crítica. Pero escucharse escuchar, replegar la escucha sobre sí misma y sobre uno mismo, ¿acaso no significa también arriesgarse a no oír nada más de lo que se da a oír? (...) Escucharse escuchar sería, sin duda, dejar de oír *totalmente*. Pero una escucha inventiva hoy sólo puede inventarse con esta condición (...)” (SZENDY 2003, p.171)

²⁰ Ver el texto “Fabrication Defect: For Those Who Wish to Dig Deeper Into the Issue of Plagiarism-Arrastão”, publicado en el sitio web del propio artista:
http://www.tomze.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=261:fabrication-defect-for-those-who-wish-to-dig-deeper-into-the-issue-of-plagiarism-arrastao&catid=8:imprensa&Itemid=18

pueden remontarse, canciones modulares abiertas a innumerables versiones de aficionados o profesionales.”²¹ Estamos, obviamente, ante una estrategia destinada a subvertir la pasividad del oyente, a partir de la práctica del sampleo, común por lo demás ya desde mucho antes en el mundo musical. Me parece, sin embargo, que en el caso de Tom Zé este disco no hace sino volver evidente y destacar el carácter modular de sus canciones, que exige una escucha que las desarma en sus elementos constitutivos, que las des-compone: sus canciones han sido siempre un modelo para armar y desarmar, quien las escucha no puede sino percibir los pedazos con los que están hechas e irlos remezclando en su cabeza como piezas de un puzzle, en una escucha desplazada que no enfatiza el placer pasivo del consumidor sino la complicidad del contrincante en un juego.

Finalmente, está el uso que hace Tom Zé de la síncopa, o contrametricidad: este recurso puede considerarse una de las trazas distintivas de la música brasileña, y de todas las músicas americanas basadas en raíces africanas. El Samba y la Bossa Nova en particular la han convertido en un rasgo estilístico característico, y en ese sentido Tom Zé no es una excepción. Pero me parece que el modo en que aparece en su obra la síncopa tiene que ver con una desnaturalización (un cierto carácter mecánico, forzado, una tensión con la trama rítmica homogénea) que se opone muy marcadamente a ambas tradiciones, que tienden más bien a hacer sentir la síncopa como una cadencia natural que dota a la música de su atractivo, acercándola al ritmo no medido del habla coloquial.

Dos ejemplos muy obvios, y hasta exagerados, serían la canción “Síncope Jãobim”, de *Estudando a Bossa*, o la percusión y la guitarra en su versión de “A felicidade”, pero creo que incluso el modo en que Tom Zé retarda el ataque de la última sílaba de la palabra “Brazil” al final de “Parque industrial” puede ser un ejemplo perfecto de esto. Una vez más, quien escucha una síncopa, sobre todo cuando la síncopa se desnaturaliza de ese modo (diametralmente opuesto al estilo interpretativo de João Gilberto, con el que Tom Zé produce un potente contrapunto o mala lectura creativa, para tomar el término de Bloom), escucha al mismo tiempo un acento musical, una inflexión del tiempo, y el desplazamiento de ese acento del lugar que debería haber ocupado en una trama rítmica regular: ese ínfimo tiempo que Zé

²¹ “Lá, o embrião de células musicais que podem ser manejadas, remontadas: um tipo de canção-módulo, aberta a inúmeras versões, receptiva à interferência de amadores ou profissionais...” (ZÉ, s/fecha, s/p).

escamotea, entre “Bra” y “zil” es la producción de una diferencia mínima pero infinita entre el “tiempo homogéneo y vacío” de la repetición compulsiva y la estrategia que, al negarnos la satisfacción fácil, nos ofrece una promesa de felicidad difícil, pero infinita.

REFERENCIAS

- ADORNO, Theodor y Max HORKHEIMER. *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Trad. Juan José Sánchez. Madrid: Trotta, 1998.
- ATTALI, Jacques. *Ruidos*. México, DF: Siglo XXI, 1995.
- BADIOU, Alain. *El siglo*. Buenos Aires: Manantial, 2005.
- BÉHAGUE, Gérard. “Bossa & Bossas: Recent Changes in Brazilian Urban Popular Music” *Ethnomusicology*, Vol. 17, No. 2 (May, 1973), p. 209-233.
- DUNN, Christopher. *Brutality Garden. Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. Chapel Hill: U of North Carolina Press, 2001.
- FOSTER, Hal. *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- MAMMI, Lorenzo. “João Gilberto e o Projeto Utópico da Bossa Nova”, *Novos Estudos* (Cebrap), nº34, nov. 1992.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *El pensamiento salvaje*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- McCANN, Bryan. *Hello, Hello Brazil. Popular Music in the Making of Modern Brazil*. Duke UP: Durham & Londres, 2004.
- PANAROTTO, Demétrio. *Qual sertão. Euclides da Cunha e Tom Zé*. São Paulo: Lumme Editor, 2009.
- SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política no Brasil, 1964-69”, en Carlos BASUALDO ed. *Tropicália. Uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac-Naify, 2007, p.279-309.
- SZENDY, Peter. *Escucha. Una historia del oído melómano*. Barcelona: Paidós, 2003.
- TODOROV, Tzvetan. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Signos, 1970.
- WISNIK, José Miguel. *Sem receita. Ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.
- . “Jogos de armar” http://www.tomze.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=53:jogos-de-armar&catid=6:discografia&Itemid=18, consultado el 5 de marzo 2014.