

ESTUDANDO O SAMBA: crítica musical e o estético-político no disco de Tom Zé

Larissa Caldeira Gaspar Padre¹
Jorge Cardoso Filho²

Resumo: Esse artigo se ocupa do estudo quanto ao regime estético conformado em torno do disco *Estudando o Samba* do músico baiano Tom Zé. Para tanto, apresenta um panorama descritivo do contexto de emergência e horizonte de expectativa social estabelecidos no ano de lançamento da obra (1976), propondo observar a historicidade e a circulação social da experiência estética com a obra a partir da análise dos comentários críticos redigidos nos jornais e revistas especializados em música. Visa questionar quais os valores chamados em causa na experiência com o álbum e quais as disputas sensíveis se apresentam nos argumentos críticos, a partir do conceito de partilha do sensível de Jacques Rancière.

Palavras-chave: Estudando o Samba; Crítica Musical; Tom Zé; Estético-político; Partilha do sensível.

Abstract: This article essay studies the aesthetic regime in *Estudando o Samba* album created by Brazilian musician Tom Zé. To accomplish it, it presents a descriptive prospect of the emergency context and social expectation established in the year record debuted, 1976, in order to observe the historicity and the social circulation of the aesthetic experience associated with the album from the critical comments written in newspapers and magazines specialized in music. It aims to question which values are involved in the experience of each of this album and which sensible disputes are seen in critical arguments, from the concept of distribution of the sensible by Jacques Rancière.

Keywords: Estudando o Samba; Musical Criticism; Tom Zé; Aesthetic politics; The Distribution of the Sensible.

1. Introdução

O filósofo Jacques Rancière (2010) evoca o “tomar parte” dos discursos, da política, do trabalho, das relações sociais, da comunicação, da linguagem e do fazer artístico, este último se torna primordial a este trabalho, quando se busca relacionar estética e política. Levando em consideração que as práticas estéticas não constituem uma exceção às outras práticas das atividades humanas. Assim, designa o fazer artístico como trabalho ao propor uma partilha democrática do sensível no espaço das discussões públicas, que se estabelece

¹Musicista com cursos no Conservatório Municipal de Música de Vitória da Conquista-BA, no Dublin Cultural Institute (Irlanda), Waltons School of Music (Irlanda), Music Matters (Irlanda), Núcleo Moderno de Música (Salvador-BA), Coletivo 4 (Salvador-BA), Centro Cultural Ensaio (Salvador-BA), Fundação Cultural da Bahia (Funcub). Comunicóloga/Jornalista com formação na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB) e Mestra em Comunicação e Cultura Contemporânea pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

²Jorge Cardoso Filho, professor e atual diretor do Centro de Artes, Humanidades e Letras-CAHL da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia-UFRB, é jornalista graduado pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestre em comunicação também pela UFBA e doutor pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Realizou estágio doutoral na Universidade de Frankfurt, na Alemanha, e atua no colegiado do curso de jornalismo da UFRB desde 2011.

pelas mediações sociais e culturais entre artistas, críticos musicais e público. Dessa maneira, o político é a instância primeira do estético, pois é pela aceção do político que o sensível é partilhado socialmente como ação prática no comum. Inserindo-se em uma coletividade ou comunidade onde *uma experiência*³ comum-partilhada se faz presente dentro de uma esfera democrática de debates acerca da obra analisada.

Muito embora, essa investigação tenha enfoque nas opiniões dos críticos musicais e especialistas, a mídia não age sobre o público sem ter uma contrapartida, uma resposta social sobre os produtos, o que vai retroalimentar a própria mídia e sua filtragem do que deve ou não ser criticado. Reconfigurando, de certa maneira, os horizontes estéticos na relação de interação entre a produção e a recepção dos textos críticos e obras analisadas. Braga (2006) propõe pensar o papel da crítica cultural na “abertura” ou “fechamento” desses horizontes de ordem estética. Isso contribui para uma das reflexões deste artigo, que é investigar como os jornalistas podem atuar de forma política ou policialesca.

2. Historicidade, crítica musical e o estético-político

Nesse sentido, se compreende que a polícia é embasada no sistema de opinião e juízo de gosto, que se estabelece como consenso policial e ordenamento do regime estético⁴, enquanto que a política, ao romper com as práticas estéticas canonizadas, se constitui como dissenso político e reconfiguração desse regime. Para Voigt (2013), a política não é a manutenção de uma “maquinaria” que promove a ordem pretensamente “natural” entre os que mandam e os que obedecem, mas a suspensão desta ordem. Todavia, nada é político em si; a política encontra em toda parte a polícia. Ainda que a política aja sobre a polícia, a configuração ou reconfiguração do regime estético é determinada pela relação entre as duas instâncias e/ou categorias.

A relação entre obra, produção e recepção tem como base um princípio diacrônico entre historicidade da experiência estética e horizonte de expectativa social. Entretanto, na

3Conceito de John Dewey (2010): *uma experiência* marcante e singular, de natureza relacional, cuja historicidade e interação importam.

4O conceito de regime estético da arte é central na obra de Rancière, e atua de maneira imbricada na relação entre história, arte e política, muito embora complexa, o autor estabelece uma boa definição: Este regime merece o nome de estético porque a identificação da arte se opera não mais por uma diferença no seio das maneiras de fazer e dos critérios de inclusão e de avaliação que permitam julgar as concepções e as execuções, mas pela identificação de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte. Estes são identificados como pertencendo ao modo de ser de um sensível diferente de si mesmos, tornado idêntico a um pensamento igualmente tornado diferente dele mesmo (VOIGT, 2013 apud RANCIÈRE, 2002, p. 479).

relação entre história, arte e política, a primeira tem como base um anacronismo, que é anti-histórico, ao menos quando comparado com a conceituação clássica de História, cuja linearidade e sincronismo são relevantes. O que importa ao regime estético não é tanto as condições de historicidade da obra, mas as relações acontecimentais e as temporalidades presentes entre produção e recepção estética, revelando processos de ruptura ou de reafirmação de uma ordem que se encontra entre o polícialesco e político. Seria um deslocamento de não-adequação entre o sensível e o pensável, o que de certa maneira serve como procedimento de análise não somente para o disco *Estudando o Samba*, mas também para os comentários críticos tecidos a ele.

A partir das articulações de Voigt (2013), se pode afirmar que o mundo da política é, sobretudo, um regime que atua no interstício entre a sensibilidade e o pensamento, que controla ou libera a circulação da palavra, das opiniões, dos produtos culturais e musicais, dos comentários críticos entre as pessoas dentro da comunidade da crítica. Por isso, talvez seja plausível dizer que a história e a música seriam filhas do regime estético, tendo sua importância política pela forma com que configuram e reconfiguram a partilha do sensível. O autor ainda dirá que por um lado, o que é o comum partilhado e como se dá a divisão das partes exclusivas, tem a ver com a suspensão de uma ordem estética prévia, que decorre da relação contraditória que se estabelece entre as partes. O que ratifica que a historicidade da experiência com a música atua como copartícipe da partilha do sensível, pois o pensamento e a forma produzem na comunidade crítica desde as obras aos debates em torno delas.

3. Um regime estético-político: mil novecentos e setenta e seis

No caso específico do disco *Estudando o Samba* lançado pela Continental entre fevereiro e março de 1976, o contexto de emergência se baseia numa série de possibilidades sonoras e musicais. Estas são entendidas como práticas estéticas que refletem desde sua produção à recepção, configurando horizontes estéticos distintos quando comparado o ano de lançamento (1976) e a contemporaneidade. O que está em jogo é uma disputa pela pessoa que consegue descobrir ou reconhecer a intencionalidade do disco, por isso, este artigo visa perceber o que os críticos dizem do álbum e em qual “ocupação” eles se encontram nessa disputa.

Dito isso, é possível notar um regime estético das artes que constitui como princípio artístico a própria expressão de um tempo e de um estado de civilização, fazendo isso através das decisões de reinterpretação (RANCIÈRE, 2010). Para observar a historicidade de cada época, como uma maneira de pensar a produção artística não como “representação”, tipo de análise comum dentro da historiografia sobre arte. O autor aventa evidenciar o caráter acidental da obra em conjunção com os critérios de apreciação (valoração estética e avaliação artística)⁵ da crítica musical especializada⁶ da época. O que vai implicar em uma determinada ideia da efetividade do pensamento e do argumento crítico como autoridade e legitimação de um regime estético-político, tendo em vista que os efeitos dos comentários críticos sobre a sensibilidade podem reconfigurar a distribuição do sensível através de rupturas ou reafirmação das formas estéticas canonizadas.

Posto isto, aqui se buscou estabelecer algumas categorias da crítica musical. Em uma divisão mais ampla, daquilo que se refere ao censor estético se tem o consenso policial (reafirmação da ordem estética vigente) e o dissenso político (ruptura da ordem estética vigente). Dessa categoria maior se pode pensar em subcategorias, quanto as especificidades: a) crítica especializada, b) crítica não especializada; quanto a receptividade: a) recepção estética positiva, b) recepção estética negativa; quanto a origem: a) dominante e b) emergente. Todavia, quanto às especificidades não se propõe uma categorização, já que este artigo se restringe à análise dos comentários críticos da mídia especializada em música, muito embora seja perceptível o processo de retroalimentação na comunidade, na qual ocorre a circulação social da experiência estética com os produtos musicais.

Em “A liquidificação do sambão-jóia (para onde vai a mistura de lirismo com cifrão)”⁷, publicada em 29 de março de 1976, o crítico Gilberto Vasconcelos traça no emergente jornal Movimento (RJ), um breve retrospecto quanto à carreira de Tom Zé, como forma de comparar as produções anteriores do músico com a sua nova proposta estética de estudar o samba, tal abordagem didática pôde ser observada nas críticas publicadas no O Poti (RN), Diário do Paraná (PR), revista Veja (SP) e jornal O Globo (RJ), confirmando um padrão estilístico e normatividade estética quanto ao fazer crítico na época. O jornalista, sociólogo e escritor inicia o texto dizendo:

5Categorias estabelecidas por Monclar Valverde (2017)

6O termo especializado se refere à crítica da imprensa tradicional e que possui o aval sociocultural para analisar os produtos culturais de acordo com suas especificidades e categorias.

7<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=318744&pesq=Estudando%20o%20Samba%20&pasta=ano%201977>.

Estalo, no peito. Aí pega-se o lápis, o papel. E pronto: só depois se vê como sai. Às vezes, pinta no boteco. Não precisa de nada não. Botar no papel atrapalha. A não ser pra não esquecer. Está no sangue. Transa de negro. Aprender na escola, não se aprende. No morro ou na cidade, pouco importa. Nasce mesmo é do coração. O samba nasce assim. Dizem compositores e ouvintes. Pelo menos a maioria deles. Difícil é ouvir o contrário: o burilado, arquitetado, acorde por acorde, palavra por palavra – o samba que se faz acesso, à base da reflexão. Não se trata de dar preferência pra uma ou outra maneira de compor. Na realidade, muitas vezes o sambista vidente e o sambista artesão se embaralham na hora da criação. Ainda que seja assim, a gente se surpreende se alguém bota o seguinte título num disco: *Estudando o Samba* (Continental, 1976). Refiro-me ao último long-play de Tom Zé (...). (MOVIMENTO, 1976)

A crítica do jornal Movimento (RJ) destaca o modo arquitetado do samba no álbum de Tom Zé, possuindo uma maior consistência dentre as analisadas, principalmente no que se refere aos códigos internos⁸ do disco. De forma geral, tais elementos são pouco abordados nos argumentos críticos às obras artísticas. O texto faz alusão aos experimentos sonoros, à incursão da obra por quase todas as manifestações do samba (do raiz ao urbano), além de demonstrar um conhecimento técnico quanto aos elementos musicais utilizados pelo artista: “a experiência do samba com ruído, esse recurso típico da música contemporânea erudita” (MOVIMENTO, 1976). Faz referência ao modo de fazer em Tom Zé, dizendo que desde a bossa nova à tropicália, o músico dialoga com a modernidade na forma de ironia ou paródia. A recepção estética foi positiva, visto que para o crítico, o lançamento do *Estudando o Samba* tem importância devido seu significado crítico e providencial. A sua relevância reside no todo e na imagem de conjunto que é percebido ao ouvi-lo (idem, 1976). Para Gilberto Vasconcelos, o disco instiga a reflexão sobre a função cultural que desempenhava o samba naquele contexto da chamada MPB nos anos 70.

O argumento demonstra uma relação de afeto e afetação diante da experiência estética com o disco de Tom Zé, bem como trata de se referir ao dissenso político causado pela obra em meio ao consenso policial daquilo que ele denominou de *sambão-jóia*, este pode ser inferido como parte do regime estético da época. É interessante notar que a crítica aqui mencionada rompe, em parte, com as formas canônicas da própria crítica musical, e estabelece rupturas com o regime estético da época ao propor “refigurar”, a partir do argumento crítico, as formas de sensibilidade com o samba, tendo como ponto de partida, o novo disco lançado por Tom Zé. Ressaltando que, sendo publicada pelo jornal Movimento,

⁸Códigos internos (elementos imanes da obra); códigos externos (contexto histórico-cultural à obra). Aporte metodológico tendo como base os estudos da Estética da Recepção de Hans Robert Jauss (2002).

pode justificar o dissenso político para com o modo de fazer da crítica musical especializada e regime estético estabelecido, características comuns nas demais publicações desse veículo. Isto pode ser observado no seguinte trecho:

Isso não está, é claro, escancarado no seu disco. Mas ao acabar de ouvi-lo, subitamente vem o desejo de comparar o tratamento que lhe dá Tom Zé com a redundância *doidada* do samba praticado hoje em dia. Trata-se do *sambão-jóia*, pra usar um batismo extraído da gíria de televisão, e que a classe média adora. De uns anos pra cá (1970, se se quiser datar), é impossível ouvir samba sem arrepiar os cabelos de tédio. Em termos estéticos, a banalidade campeia à solta: texto pobre, repleto de lugares-comuns, sempre à caça do efeito, ou seja, daquela paradinha esperada no meio da canção com entrada triunfal da cuica, e o exaltado corinho meloso das vozes femininas. Isso tudo em meio à mania filosofante de deitar falação (Deus nos acuda!) sobre o sentido da vida, cujo nível não vai além do conformismo filisteu. Um dos traços característicos do *sambão-jóia* é a exaltação. Ele vive sob o signo do *kitsch*. (...) (MOVIMENTO, 1976)

Diante desse fragmento, se pode notar que a crítica escrita por Gilberto Vasconcelos é um dissenso político diante do ordenamento policialesco, baseado num regime estético que atribui e avalia as estruturas sonoras, musicais e estéticas do que seria o samba. O autor aborda, excessivamente, os aspectos culturais do samba na época, a relação com a indústria cultural, fazendo referência ao trabalho de Jards Macalé. Quando em 1975 ao se apresentar no Festival de música popular da Rede Globo, causou uma tensão entre público, júri e organizadores do evento. Já que o samba de Macalé, tal como o de Tom Zé causam estranhamento “nas expectativas retóricas e emocionais do público” (MOVIMENTO, 1976). Pode-se assinalar aqui, o horizonte de expectativa social da época, descrito da seguinte maneira:

(...) A tensão entre lirismo underground e harmonia bossa-nova acabou por irritar o público, acostumado com a mera busca do efeito. Tudo no samba de Macalé contribuía para deixar o Festival em pânico: aquela inusitada tensão a provocar estranhamento nas expectativas retóricas e emocionais do público (é preciso não esquecer que a dissonância da bossa-nova há muito tempo está integrada ao “som dos imbecis” e diluída nos jingles comerciais) (...). O recado de Macalé tentava mostrar que a única maneira, no mundo de hoje, de dizer: eu te amo – seria com pedras nas mãos. Seu samba fugia, portanto, da banalidade. Era algo novo. Seu lirismo, libertário; ele trazia embora velado, uma crítica ao existente, como todo produto cultural que se preza. (...) o júri e público queriam a gradiloquência do *sambão-jóia* bem comportado (...) (MOVIMENTO, 1976)

Quando se analisa os comentários críticos, as formatações e as categorizações, se evidencia a subjetivação política (modo de pensamento específico) de cada crítico. O trecho acima expressa certa indignação com a manipulação da indústria cultural sobre a canção

popular e o *sambão-jóia* como a representação do mercado e de um “popular” que reverencia o pequeno-burguês, pois para o crítico, a partir dos anos 60

(...) o populismo foi pro beleléu, sepultado definitivamente: mas o *sambão-jóia* está aí como todo o seu esplendor. Repontando com outras funções e significados, é claro. (...) a canção popular foi concebida enquanto instrumento privilegiado de catalisação política de alguns setores da população. (...) o samba era tido como o gênero musical que mais expressava e representava as aspirações populares. Por isso mesmo ninguém queria comprar briga com ele. Do samba ninguém abria mão. (...) (MOVIMENTO, 1976)

O caráter didático e descritivo (algo comum no modo de fazer da crítica especializada) constitui o comentário do jornal Movimento, entretanto, ele possui também um caráter analítico (algo corriqueiro nas publicações desse jornal). A avaliação artística da obra torna-se mais relevante do que a mera valoração estética quanto ao “bom ou ruim”, ao “agradável ou desagradável”, ao “belo ou feio”, pois existe uma preocupação com o contexto de emergência da obra, o que permite uma ampliação de ordem estética para a percepção sensível de elementos, que na maioria das vezes, são suprimidos dos comentários críticos. Dentro de uma categoria ampla da crítica musical, o argumento do jornal Movimento é político quando comparado com outros do mesmo ano. Isso talvez se deva ao fato de ter sido publicado num jornal que estava ligado aos setores mais dissidentes da política brasileira, e geralmente redigindo críticas culturais sobre produções não padronizadas, não consensuais com a ordem de polícia vigente nesse regime estético.

Numa perspectiva de leitura prévia, de sentir os primeiros efeitos, em “Um sarro à baiana”⁹, o juízo estético se configurou *a priori*, os elementos mais imanentes, o contexto de emergência e os aspectos socioculturais em torno da obra são reduzidos em um argumento de valoração estética. A crítica publicada no Diário do Paraná (1976) descreve a ficha técnica do álbum, fala sobre a intrigante capa do disco, comenta sobre a trajetória de Tom Zé, dizendo que “desde a sua aparição vitoriosa com ‘São Paulo, meu amor’, vencedora do Festival da Educadora não se sabe ao certo se o seu trabalho é isso mesmo, ou se está tirando um permanente sarro de tantos quantos tentam entendê-lo”.

O argumento do Diário do Paraná, como leitura de primeiro efeito, não prioriza o aprofundamento na análise, mas sim a valoração estética (juízo de gosto), colocando a avaliação artística (parâmetros explícitos como critérios de análise) em detrimento ao suprimir

⁹<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=761672&pesq=Estudando%20o%20Samba%20&pasta=ano%20197>.

elementos imantes ou contextuais da obra que somente poderão ser lidos e/ou relidos *a posteriori*. Uma avaliação de gosto e afetação estética primária parece aí se formular, pois a leitura da obra se efetua mediante os primeiros efeitos causados por ela, algo não menos importante, pois isso pode ser compreendido como uma leitura de primeiro efeito, o que ajuda a perceber o horizonte estético na época. No fragmento abaixo, isso fica evidente:

Eu, particularmente, curto Tom Zé pela curiosidade de descobrir uma nova surpresa, quase sempre agradável em cada novo trabalho seu, e esse disco é um acumulado delas a começar pelos títulos de suas músicas. Vibro com o modo como ele brinca com o som das palavras (...). A quem espera somente surpresa entre pesquisas e músicas experimentais, a beleza de “Vai” – Menina amanhã de manhã” (...) a melhor faixa do disco (...). É um disco inexplicável, por mais que se possa tentar, mas cativa. Como diz Elton Medeiros na contracapa: “Só espero que não me prive da oportunidade de novamente ser seu parceiro, pois aí estou para trabalharmos juntos, seja em Irará, Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo, em etc., ou em etc... Gostei da experiência.” Tá falado. (DIÁRIO DO PARANÁ, 1976)

A crítica acima pode ser categorizada como de recepção positiva, dominante de abrangência local, especializada e didática. Aparentemente, parece conformar um dissenso não com as estruturas textuais e estilísticas canonizadas na crítica cultural, mas sim com o regime estético que delega ao samba uma unidade sonora específica e previamente estabelecida. Por isso, ao definir o disco como “inexplicável”, poderia ter gerado uma tensão e dissenso com a ordem vigente. Todavia, o argumento não ânsia tal esforço, mas atribui valorização estética a obra mediante um gosto pessoal e modo de experienciá-lo esteticamente.

Assim sendo, pensando na categoria de consenso policial como alinhamento e ordenamento estético, o argumento do Diário do Paraná (1976) possui traços que direcionam a opinião exposta dentro das expectativas de um disco de samba tradicional. Por isso, ainda que o crítico tenha gostado do disco e da experiência de escutá-lo, as referências musicais e sonoras se atrelam a estrutura do samba “aceitável”. Isto pode ser ratificado, quando são citadas “Vai – Menina amanhã de manhã” (Tom Zé/ Perna Fróes) e “Mãe” (Tom Zé/ Elton Medeiros), as músicas menos laboratoriais e mais ligadas ao padrão estético do universo do samba tradicional e da canção popular. Aquilo que chamou atenção, *a priori*, se configura dentro do regime do “samba-de-morro”, cuja estética é reconhecida pelo ouvinte e legitimada pela crítica.

Nesse sentido, ao suprimir do argumento crítico, os elementos mais experimentais e não padronizados do disco (que compõem a maioria das músicas do álbum), pode se reafirmar as formas estéticas mais canonizadas, tidas como “samba de verdade”. Pela perspectiva deste

artigo, uma avaliação artística a partir do comentário crítico deve buscar adentrar nas “camadas” da obra, como que destrinchando as partes para notar o todo; a leitura mais primária faz parte do processo, mas não como conclusão argumentativa. Todavia, observando o modo de fazer da crítica musical especializada, pouco disso parece ser feito, e por vezes a coerência e a sinceridade no argumento se tornam invisibilizadas pelo censor estético, ordenamento do mercado de discos e regime estético que atuam entre a ordem policialesca e a política.

Se a crítica pode atuar como reconfiguradora da partilha do sensível não se tem do que duvidar. No jornal regional O Poti (RN), em nota publicada no dia 15 de fevereiro de 1976, o crítico Vicente Serejo, em “Estudando o Samba: Tom Zé”¹⁰, ratifica o estético-político da crítica musical na década, quando, ao comparar o “samba de Tom Zé quase inédito e estranho” com o gênero musical samba, afirma que:

Velho mesmo só o ritmo, a batida do surdo, o tamborim. Revela-se um sambista com formação de escola de samba (...). No seu samba Só (de solidão), Tom Zé canta um verso seu lindíssimo, despojado de toda a preocupação de sofisticação, normal num compositor de formação intelectual. Esse é o verso: “Na vida quem perdeu o telhado/ em troca recebe as estrelas”. (O POTI, 1976).

Por uma valoração de ordem estética, a avaliação de *Estudando o Samba*, em 1976, corrobora como o regime da época. Todavia, não somente, pois há uma oscilação entre a ordem de polícia e o dissenso político diante do ordenamento, principalmente, observável nas críticas musicais publicadas nos jornais emergentes e de abrangência regional. Ainda que, no geral, se destacou poucos elementos mais imanentes do disco, os argumentos críticos buscam abordar mais a trajetória do músico desde a tropicália até a produção lançada naquele ano de 1976, sem necessariamente, propor uma avaliação artística consciente e/ou coesa. Em “Estudando o Samba: Tom Zé”, por exemplo, há a descrição de duas músicas do álbum, “Só” e “Mãe”, são citados alguns versos, e novamente, o destrinchar das “camadas” da obra são suprimidos.

Os aspectos estruturais das músicas não são mencionadas, confirmando o modo de fazer da crítica didática, cujo intuito é “educar” ou “convencer” o ouvinte quanto a qualidade ou não de uma obra. Na publicação de O Poti (1976), o que se faz é uma comparação dos modos de fazer do músico baiano, antes com os arranjos de Rogério Duprat, e depois na

¹⁰http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=031151_03&pesq=Estudando%20o%20Samba%20&pasta=ano%201976.

época em que participava dos festivais de música. Dessa forma, a crítica não vislumbra destrinchar o disco em si, mas sim apenas se atém aos horizontes de expectativa a partir de produções anteriores ao *Estudando o Samba*. Por isso, ela é fruto de uma primeira leitura, cuja recepção estética se mostra positiva e parece se limitar a descrição da ficha técnica, diagramação da capa do disco e trajetória do artista, sem gerar grandes tensionamentos, nem debates em torno da obra. Ratificando a ordem policial da própria “ocupação” de crítico àquela época, portanto, um texto crítico didático e padronizado, que se configura dentro da categoria de consenso, baseada no censor estético do período.

O consenso policial diante do regime estético da época, aparece também na crítica publicada na revista *Veja* (SP). O crítico Tárik de Sousa se utiliza dos mesmos modos de fazer da crítica musical especializada: aborda a trajetória do músico; compara o antes com o agora; descreve a ficha técnica; faz referência a algumas músicas e títulos de música; letras de música, capa do disco, etc. Mas, diferentemente das críticas nos jornais regionais, o texto de Tárik deixa explícito seu desprazer estético para com o *Estudando o Samba*, reafirmando o gosto pelo hábito e o valor estético *a priori* como parte da recepção estética com as obras artísticas. No início do texto faz referência aos fracassos de Tom Zé no meio musical, o próprio título da matéria “Ui! Hein?”¹¹ já denota um estranhamento com a obra:

“O único lugar das coisas feitas com sangue (ou com esforço criativo) é na marginalidade. Quando elas alcançam consumo de massa é geralmente por certo tipo de engano ou folclore entre aspas, quer dizer, por modismos da classe média.” Oscilando entre o radicalismo de novas formas sonoras e o sucesso rápido e rasteiro de suas composições mais simples, Tom Zé, em 1973, lançava um LP condenado à ambiguidade. “Todos os olhos”, o nome do disco, generalizava: “Todo compositor brasileiro é um complexado/ Porque então essa mania danada de falar tão sério/ De sorrir tão sério/ Essa vontade de parecer herói/ Ou professor universitário?”. (...). Aos oito anos de uma carreira irregular, iniciada ao lado de seus colegas de Tropicalismo, Gilberto Gil e Caetano Veloso, Tom Zé acumulou sucessos modestos (“São, São Paulo”, “Jeitinho dela”, “Silêncio de Nós Dois”, “Se o Caso É Chorar”) e silenciosos fracassos. Por fim, misturando um e outro extremo de habilidades, parece ter chegado ao ambicionado ponto de equilíbrio em “Estudando o Samba”. Ao mesmo tempo, move-se agilmente pelos requebros do ritmo a moda e desmonta o velho gênero, faixa a faixa, em seus mais robustos lugares-comuns. Enfim, tanto é invenção quanto perfeitamente vendável. (...). Professor, com seus cursos de música na Universidade da Bahia, Antônio José Santana Martins, de 36 anos, nascido em Irará, a 100 quilômetros de Salvador, em “Estudando o Samba” compôs, talvez involuntariamente, um painel de seu próprio e acidentado percurso da teoria à prática sonora. Ou como sintetiza a definitiva “Tô”: “Atrás da vida pra poder morrer/ Eu tô me despedindo pra poder voltar.” (VEJA, 1976).

11 <https://acervo.veja.abril.com.br/#/edition/392?page=90§ion=1&word=Estudando%20o%20Samba>

A crítica publicada na *Veja* (SP) possui um aspecto de crítica dominante, estando inserida um dos maiores meios de comunicação do Brasil, que sempre atuou, em geral, de modo policialesco diante da moral, da política, da música e seus produtos.

A constituição de um horizonte de expectativa diante do disco não se efetua de maneira positiva no texto de Tárík de Souza, sendo *uma experiência* estética frustrante para o jornalista. Isso valida a historicidade da experiência estética e as possibilidades de leituras diversas com leitores distintos (JAUSS, 2002), o que é importante para a relação entre produção e recepção estética. O argumento crítico publicado na *Veja* (SP), além de demonstrar desprazer, finda a carreira de Tom Zé com a frase: “ou como sintetiza a definitiva ‘Tô’: ‘Atrás da vida pra poder morrer/ Eu tô me despedindo pra poder voltar.’” (VEJA, 1976). De fato, após ser relido, *Estudando o Samba* fez Tom Zé voltar ao cenário musical *mainstream* nos anos 90, devido às novas experiências com a obra e as novas leituras efetuadas.

No jornal *O Globo* (RJ), outro meio de comunicação tradicional e de abrangência nacional, o desgosto e desprazer estético é ainda mais notório. Com o título de “E se estudasse mais?”¹², o crítico Sérgio Cabral, em 25 de fevereiro de 1976, começa o texto citando os títulos das músicas do disco, conforme a *práxis* do fazer crítico instrutivo. Faz uma abordagem do samba enquanto um gênero gregário, tendo sua história ligada ao carnaval, estando no canto do povo e na dança. Cita o samba de breque e compositores renomados do subgênero como Moreira da Silva, para dizer que

Tom Zé não é exatamente um sambista, mas decidiu fazer um disco de samba. Vejam a contradição: de um lado, o seu desencanto com a ausência do sucesso (na contracapa, Elton Medeiros, seu parceiro, diz que Tom Zé deseja abandonar o lado de pesquisa do seu trabalho caso o Lp não circule, isto é, não venda); do outro a pesquisa propriamente dita.

Não é um risco? Sucesso e pesquisa não estão acostumados a andar juntos: uma das primeiras lições de comunicação é a que ensina que o consumidor prefere os produtos ligados aos seus hábitos. (O GLOBO, 1976).

Sérgio Cabral é considerado um dos maiores jornalistas do país, principalmente dentro do jornalismo cultural. Além de ser compositor, escritor e pesquisador, ele atuou durante anos como crítico musical redigindo textos para os meios de comunicação ligados aos setores mais tradicionalistas da cultura e política brasileiras, tal como o jornal *O Globo*. Evidentemente que

¹²<http://acervo.oglobo.globo.com/busca/?tipoConteudo=pagina&pagina=2&ordenacaoData=dataAscendente&alIwords=Estudando+o+Samba-+Tom+Z%C3%A9&anyword=&noword=&exactword=>

nessas circunstâncias, o argumento crítico ao *Estudando o Samba* perpassa por uma subjetivação política (seja ela qual for) e por uma valoração estética ligada a uma erudição. Vale ressaltar que política nesta análise tem a ver com as práticas estéticas e as “ocupações” dos sujeitos dentro da comunidade da crítica especializada. No texto publicado no jornal O Globo, o crítico tem a sua “ocupação” como autoridade, sendo legitimada pela própria comunidade e pela sociedade, justamente, devido o *know-how* descrito anteriormente.

O estético do disco é posto diante do censor do que é bom ou ruim, o que está dentro ou fora da ordem policial de um regime baseado no mercado de discos e na vendagem da obra. Para o jornalista de O Globo (1976), “(...) sucesso e pesquisa não estão acostumados a andar juntos: uma das primeiras lições de comunicação é a que ensina que o consumidor prefere os produtos ligados aos seus hábitos”. Observa-se a ratificação do gosto pelo hábito, que parte tanto da subjetivação política do crítico, quanto de sua ação prática como mantenedor da ordem estético-política e da música popular ligada à venda, ao consumo e à circulação dos produtos. Nesse caso, o policialesco aparece fortemente e está entrelaçado com o horizonte de expectativa social da década, defendendo a ideia de que o público gosta de consumir produtos que condizem com seus gostos, ou seja, é preciso “respeitar” o horizonte de expectativa do público para que a obra possa alcançar um patamar de sucesso. Assim, o jornal O Globo (1976) se configura na categoria do consenso policial e o censor estético dentro do regime estabelecido, onde é preciso vender discos e agradar ao público para ter sucesso no cenário musical.

Com base no processo de retroalimentação da comunidade, pode-se afirmar que o horizonte de expectativa do público também sofre influência das práticas estéticas e comunicacionais dos críticos. Mas, para além, esse horizonte se modifica continuamente com as diversas leituras efetuadas por leitores especialistas ou não, ao longo de diferentes períodos. A partir disso, se percebe que o gosto pelo hábito compõe e também pode limitar a experiência estética com o disco, e por isso, a crítica redigida no jornal O Globo se configura como reducionista e dominante, mercadológica e consensual. No trecho abaixo, isso fica mais perceptível, ao citar Milton Nascimento e João Bosco como pesquisadores e bons “vendedores” de disco, ou seja, o “problema” não estaria na pesquisa em si, mas em “ser bom ou mau ‘vendedor’ de discos”.

Isso, porém, não é um desestímulo para os pesquisadores e muito menos para as gravadoras. Hoje, a Odeon está colhendo os frutos do estímulo que deu a Milton

Nascimento, um vendedor de discos, atualmente, maior que quase todos os cantores e compositores popularescos. O primeiro Lp de João Bosco não vendeu quase nada, ao passo que o segundo já está perto dos 50 mil exemplares vendidos. (O GLOBO, 1976).

Atuando conforme o regime estético das épocas, a preocupação do crítico está relacionada com o funcionamento do mercado de discos, a tiragem, vendagem e alcance de público. Diante disso, é relevante dizer que o *Estudando o Samba* é um produto musical gravado na Continental, uma das principais gravadoras da época, além disso Tom Zé se preocupou com a vendagem do disco, tal como pode ser constatado no depoimento de Elton Medeiros na contracapa do álbum. Entretanto, não obteve sucesso de crítica, e não foi possível constar se obteve sucesso de vendas, o que se pode sustentar é que a obra se distancia do padrão musical e da ordem vigente nos anos 70.

Essa proposta do estudo do samba não parece ter sido aceita ou compreendida devido a uma leitura de primeiro efeito nos anos 70, que se limitou a comparar a estética do *Estudando o Samba* com os chavões e padrões de samba mais tradicionais. O argumento crítico no jornal O Globo (1976), por exemplo, demonstra o incômodo e descontentamento estético, até mesmo, com o modo como o violão foi gravado e tocado no disco.

O que importa saber em relação a Tom Zé é o seguinte: as suas experiências foram bem sucedidas? Tenho minhas dúvidas. O acompanhamento do violão, quase sempre, está exageradamente simplificado, um paradoxo para quem se ocupa de, entre outras coisas, dar aula de violão. Nas letras, há também um certo exagero nas brincadeiras com as palavras. Além do mais, a não ser em “Ui (Você inventa)”, não são letras sensacionais. (O GLOBO, 1976).

Aqui importa saber que o violão não é a base sonora principal do disco, tal como acontece num samba tradicional. Na proposta estética do álbum, a base harmônica e melódica está nos ostinatos¹³, na viola elétrica e no cavaquinho. Isto é facilmente verificado após diversas releituras da obra e depois de se ter acesso aos comentários e as análises dos especialistas em música redigidas na década de 90 e anos 2000. Assim sendo, para interpretar uma obra se faz necessário perceber tais nuances. Realizar uma pesquisa prévia sobre os modos de fazer do artista, sobre os modos de produção e concepção do disco evita os reducionismos estéticos e amplia a percepção.

No ano de 1976, a crítica dominante e de abrangência nacional, acaba por reduzir o disco ao valor de mercado, deixando num segundo plano tanto os aspectos estéticos e imanentes à obra, quanto ao contexto de surgimento. A partir disso, se entende frases

¹³Frases musicais em *loop*.

catedráticas como essa que finaliza o argumento no jornal O Globo (1976): “um disco de pesquisas só é bem sucedido quando apresenta pelo menos uma obra-prima. E não é caso de ‘Estudando o Samba’, infelizmente. Mas o samba e Tom Zé merecem um novo disco”. Como pode se observado no contexto atual, o disco é colocado como uma das obras-primas dos anos 70¹⁴. Isso se deve às releituras e à configuração de um novo regime estético estabelecido cerca de 40 anos depois do lançamento do álbum.

Considerações

Diante dessa configuração estético-política da década de 70 torna mais compreensível a atitude policialesca da crítica musical, principalmente, nos jornais dominantes e de abrangência nacional, cujo intuito era manter ordenamento do regime da década. Boa parte da “ocupação” do crítico era também favorecer o mercado de discos, visto que configurava e reconfigurava a partilha do sensível dentro da comunidade, a partir de uma perspectiva mercadológica. Devido essa dinâmica entre a subjetivação política do crítico e a circulação social da experiência estética; o mercado fonográfico restringindo a valoração da música e seus produtos; o fim dos grandes festivais da MPB e a supremacia da TV Globo, tudo isso alinhado ao ordenamento estético da época contribuiu para que artistas mais experimentais caíssem num ostracismo midiático.

Apesar disso, esse aspecto é apenas mais um elemento que pode justificar a negação ao disco de Tom Zé em 1976. Na realidade, entende-se que no âmbito da estética, novas leituras da obra foram necessárias para que assim ela pudesse ser melhor percebida no meio musical e na comunidade crítica. Tendo em vista que quando se analisa o regime estético nos anos 90 e 2000, ainda existe uma relação mercadológica forte, a subjetivação política dos críticos e sua atuação entre o consenso e o dissenso se mantém. Entretanto o que se modifica é a circulação dos argumentos e comentários críticos, já que nessas décadas o advento da internet possibilitou um compartilhamento mais democrático do sensível e a ampliação dos debates em torno das sensibilidades com produtos musicais mais laboratoriais.

Aqui se nota uma mudança de horizonte estético do disco *Estudando o Samba* mediante uma distância entre o horizonte de expectativa preexiste e a aparição de uma(s) nova(s) leitura(s) da obra por intermédio de experiências já conhecidas e de novas

¹⁴Constata-se em críticas redigidas após o ano de lançamento.

experiências, a redescoberta de Tom Zé pelo produtor musical David Byrne nos anos 90 demonstra isso. Esse tipo de acontecimento localiza historicamente as reações do público e os juízos da crítica dentro de regimes estéticos específicos, no caso deste artigo, o foco foi o ano de 1976.

De maneira ampla, entende-se que a própria crítica musical se vê tensionada pelos valores que ela chama em causa para a formulação de uma ordem estética em torno dos produtos culturais a serem criticados. A ordem tensiva não se dá somente sobre as obras, artistas e público, mas dentro da própria atividade crítica como forma de visibilidade e partilha entre o comunicacional e o gosto pessoal.

Referências

- BRAGA, José Luiz. **A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de crítica midiática**. Ed. Paulus. São Paulo, 2006.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. Martins Fontes – Selo Martins. São Paulo, 2010.
- JAUSS, Hans Robert. **A estética da recepção: colocações gerais**. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro, 2002.
- RANCIÈRE, Jacques. **Estética e Política – A partilha do sensível**. Dafne Editora. Porto, Portugal, 2010.
- VALVERDE, Monclar. **Pequena estética da comunicação**. Ed. Acardia. Salvador, 2017.
- VOIGT, André Fabiano. **História, arte e política: o conceito de regime estético da arte na obra de Jacques Rancière**. Revista Oficina do Historiador, Porto Alegre, EDIPUCRS, 2013.