



VII Simpósio Nacional de História Cultural
**HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO,
LEITURAS E RECEPÇÕES**

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

**DIZERES SOBRE E MÚSICA E POLÍTICA NO BRASIL PÓS-64: O
JARDIM DA POLÍTICA E A ARTE EM TEMPOS DE LIBERDADE**

Jaílson Pereira da Silva*

1- ESSE (EN)CANTADOR QUE SE DIZ E SEDUZ

Nesses novos tempos, nos quais discute-se continuamente os percursos históricos que pontuam a construção das nossas subjetividades, tornou-se comum, quase um charme, dizer-se — antes de tudo — quem e de onde se fala. Cada vez mais, confirma-se que a operação historiográfica assim o aconselha. Afinal, no mundo de sujeitos fractais, com identidades fugidias, parece ser de bom tom apresentar aos interlocutores uma baliza, um ponto referencial a partir do qual se estabeleça a plataforma — ainda que flutuante e insegura — do diálogo. Fazer isso é quase uma obrigação imposta àqueles que se debruçam sobre o conhecimento e a ciência. Gradativamente, estamos aprendendo e aceitando que é preciso deixar claro o local a partir do qual construímos as nossas leituras de vida e interpretações de mundo. Exige-se que assumamos o óbvio da nossa parcialidade.

Pois bem. Se é assim, eu esclareço de partida: falo aqui como um simpatizante. Um fã, se preferirem. E, se retirarem da palavra um pouco do aspecto pejorativo que a acompanha, *tiete*. Mas não é sempre assim, sobretudo em se tratando de trabalhos que

* Professor Dr. Do Departamento de História da Universidade Federal do Ceará. Líder do Grupo de Pesquisa História e Documentos: Reflexões sobre Fontes Históricas, do Diretório de Grupos de Pesquisa do CNPq, e-mail: jailsonsilva@ufc.edu.

exigem aproximação permanente com as fontes? Não seria por demais estranho se resolvêssemos estudar um tema ou um objeto — o cinema de Bergman, por exemplo — partindo do princípio de que não nutrimos por ele qualquer simpatia? Seja como for, falamos como um não especialista. Nem em Tom Zé, nem em música. Sigo uma trilha traçada por José Murilo de Carvalho (2004), ao escrever sobre *O Brasil de Noel a Gabriel*, para quem a música, em si, encerra um certo mistério, mas a sua interpretação, quando articulada à pesquisa histórica não é um desafio intransponível.

É, portanto, como um admirador da obra performática e musical de Tom Zé que com ela dialogo. Mas um admirador em passant. Sem clausuras nem idealizações. Vejo/ouço na obra de Tom Zé uma possibilidade de teatralizar, de expandir, através de alegorias e combinações, as possibilidades de diálogo. Para nós Tom Zé expõe a potência e a necessidade do ruído na comunicação. Esse ruído, entendido como um incômodo, transmuta-se em provocação e desafio. Ele detona forças interpretativas que percebem e questionam a arrumação histórica das nossas formas de captação e significação do mundo. Apontam para a já famosa noção tomzeniana de *acordo tácito* (TOM ZÉ, 2003) que pretende explicitar e questionar as formas como (de)codificamos o mundo.

O que nos interessa é refletir, a partir de um cd de Tom Zé, acerca das relações entre o historiador e suas fontes. É pensar como uma canção ecoa, não no espaço, onde se propagam e reverberam as ondas sonoras, mas no tempo, lugar onde as coisas ganham sentido, nem sempre em círculos concêntricos. Assim, é possível concluir que as coisas que percebemos na obra de Tom Zé, não estejam, de fato, lá. São as possibilidades de sentido entre o que se sabe e o que se percebe que permitem a aproximação e a construção de leituras variadas dos produtos culturais com os quais tomamos contato que permitem os dizeres que os sujeitos anunciam.

Tom Zé para nós é um (en)cantador que se diz e seduz. Ele conhece sua posição articulada, urdida, ao longo de décadas, mas não de forma uníssona e sem variações. Ao contrário, ele sabe que joga com forças históricas, quando, por exemplo, transporta suas letras e melodias de um lado para outro no/do seu portal espaciotemporal. É isso o que ele faz, como pretendemos mostrar nas páginas seguintes, com algumas das canções que compõem o seu *No Jardim da Política*, disco que resulta de um show realizado em São Paulo, no ano de 1984.

2- CURSO INTENSIVO DE BOAS MANEIRAS: SER ARTISTA E INTELLECTUAL NO BRASIL DA DITADURA.

Curso intensivo de boas maneiras é uma canção lançada em 1968. Nela Tom Zé apresenta um receituário hilário-irônico para que um sujeito aprenda *boas maneiras para se comportar*. A primeira lição seria *deixar de ser pobre que é muito feio*. As orientações continuam e Tom Zé ensina que é preciso *andar alinhado e não frequentar, assim, qualquer meio*.

Entre o alinhado e o alienado há mais do que uma coincidência de fonemas. Tom Zé sabia que há tempos uma cisão aflige o intelectual: o dilema do engajamento; visto, por uns, como uma necessidade incontornável e, por outros, como um gesto traidor porque, em si, anula a liberdade que faz do intelectual uma autoridade capaz de analisar a realidade de um ponto de vista seguro.

O dilema não é novo, certamente. Mas em momentos de exceção, como o vivido pelo Brasil pós-1964, ele emerge com maior intensidade e, com suas ondas desloca uma energia que deseja empurrar para uma margem ou outra, sem distinções claras, artistas e intelectuais. Cobra-lhes posturas, depoimentos, textos, imagens, palavras. Enfim, em nome das circunstâncias, diante da realidade, o dilema quer alertar a *intelligentsia* da sua impossibilidade de se esquivar da História.

Esse Brasil pós-1964, no entanto, não comporta uma singularidade. Do ponto de vista da sequencialidade temporal, por exemplo, os momentos 1964-68, 1968-1979, 1979-1985, guardam particularidades conjunturais que precisam ser compreendidas antes de apanharmos uma visão totalizante do período, apontando uma homogeneidade plasmada e sem rugas, como se a história fosse um simples contínuo evolutivo, no qual os descompassos e as dissonâncias são figuras ausentes.

Do mesmo modo, se pensarmos para além da sequencialidade, podemos perceber que, no que concerne ao simultâneo, outra dimensão incontornável para o entendimento da História, o Brasil não estava descolado do que acontecia no mundo e na América Latina, particularmente. Uma lógica de captura dos mecanismos de encaixe/desencaixe, portanto, precisa ser acionada para se possa construir um entendimento daqueles 21 anos ditatoriais, para que possamos superar o dilema *engajado X alienado*.

Isso, a superação do dilema, já estava sendo proposta por intelectuais e artistas dentro e fora do Brasil, desde antes do Golpe e, com mais força, na década de 1970. Naquele momento, particularmente, parecia, que de certo modo, o intelectual, engajado ou não, se colocava como um porta-voz não apenas de si, mas também do outro, do povo, da sociedade, como se tivesse, de fato, um saber, como se conhecesse uma alquimia, capaz de solucionar os problemas do mundo.

Ao mesmo tempo, as ideias de pensadores como Michel Foucault, aos poucos, adentravam o Brasil e questionavam o lugar tradicional do intelectual. Anotando os riscos do papel do intelectual, o pensador francês, numa famosa entrevista com Gilles Deleuze dissera em 1972 que:

o papel do intelectual não é mais o de se posicionar ‘um pouco à frente e um pouco ao lado’ para dizer a verdade muda de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder ali onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento disso: na ordem do ‘saber’, da ‘verdade’, da ‘consciência’, do ‘discurso’.

Foucault, portanto, convidava os intelectuais a enfrentar o dilema a partir de um outro ângulo, superando os aplanamentos que ele propunha. Superar o dilema, entretanto, não é mesmo que ultrapassá-lo. Significa, por seu turno, compreender as simplificações e as armadilhas que ele encerra.

No cenário artístico brasileiro, no campo musical, particularmente, um pouco desse papel de denunciador das zonas sombreadas que o dilema continha foi assumido por Tom Zé. Em diversos momentos, o artista optou pela ironia como uma estratégia discursiva que expunha sonhos e frustrações, limites e clausuras, de muitos compositores brasileiros quando esses se colocavam diante da realidade do país nos anos 1970. Em 1973, por exemplo, ele dissera que *todo compositor brasileiro é um complexado* que sofre do *Complexo de épico* ao desejar transformar sua música numa lição/didática da libertação e consciência. Diz Tom Zé:

Todo compositor brasileiro é um complexado.

Por que então esta mania danada,

esta preocupação

de falar tão sério

de parecer tão sério

de ser tão sério

de sorrir tão sério

de chorar tão sério
de brincar tão sério
de amar tão sério?

Ai, meu Deus do céu,
vai ser sério assim no inferno!

(...)

E por que então esta vontade
de parecer herói
ou professor universitário
(aquela tal classe que, ou passa a aprender com os alunos
- quer dizer, com a rua -ou não vai sobreviver)?¹

Tom Zé notara que era preciso estabelecer um outro jogo, uma outra forma de arrumação do artista na sociedade para superar uma dicotomia asfixiante. Anos mais tarde, sua crítica à clausura dos intelectuais ainda se desdobraria em letras mais diretas, e não menos bem-humoradas, como no caso de *classe operária* canção que compunha o repertório do show *No Jardim da Política*, de 1984, e que discutiremos logo mais abaixo. Por ora vale observar que Tom Zé (con)funde nossa sensibilidade, denunciando limites e possibilidades de tempos múltiplos, marcados por censuras e cesuras outras, situadas muito além dos ditames do Ato Institucional número 05.

3- DETESTAR O MASSIVO, SER CAPTURADO POR ELE OU COMO O ACORDO TÁCITO EXISTE

Tom Zé utilizou a expressão *acordo tácito* para explicar que existe um contrato entre a emissão e a recepção dentro linguagem. Um pacto não explícito que estabelece caminhos de endereçamento e lógicas de estruturação da própria arte. Esticar demais as cordas que sustentam esse acordo pode destruir a própria possibilidade de comunicação porque ameaça lançar o artista num universo de significação cifrado em demasia. O artista criativo, nessa lógica, precisa romper o acordo, mas manter a comunicação.

¹ ZÉ, Tom. Intérprete: Tom Zé. *Complexo de épico*. In: Todos os olhos. Rio de Janeiro: Remasterizado no Magic Master, 2000. (lançado originalmente em LP, pela Continental: São Paulo, 1973)

Essa lógica suplanta ideologias imediatas, arrasta em seu ordenamento direita e esquerda porque a ela não interessa, apenas, dizer *para onde* ou *o que* seguir, mas antes como o sentido e a direção são estruturados.

Essa lógica é uma espécie de *mainstream* sensorial que liga-se aos fios de nossa forma de apreensão do mundo. É, sobretudo, através dela que experimentamos os produtos culturais como o cinema e a música.

Ela pode nos ajudar a entender porque somos enlaçados por algumas melodias e estilos musicais (como o *sertanejo* e *forró estilizado*, por exemplo) embora afirmemos, constantemente, que as rejeitamos. O fato é que, gostemos ou não, em espaços e situações diversas, há um contato diário com aquelas canções que se infiltram no nosso cotidiano, (re)produzindo sons que reverberam em nossos corpos para muito além do tempo de sua simples execução; ou seja, a canção se encerra e nós ainda continuamos a reproduzi-la em nossas cabeças.

Uma possível explicação desse magnetismo que esses estilos exercem sobre todos extrapola o simples fato dele ser fruto do mercado e dos interesses da mídia. É claro que essa realidade não pode e não deve ser esquecida e descartada, sob pena de inocentarmos estruturas de dominação vinculadas a um projeto societal pautado pelos valores do *establishment*.

Pensamos, no entanto, que um importante dispositivo nesse processo de internalização daquelas canções massivas é que elas trabalham com uma estrutura audionarrativa que nós (in)conscientemente conhecemos. Por isso, *achamos*, facilmente, o percurso sensorial que elas movimentam. Assim, é fácil decodificar o que vem a seguir após cada seqüência melódica porque esses percursos já estão internalizados em nossas subjetividades, já estão sedimentados em nossas vivências. Por isso, diante daquelas canções, muitas vezes, precisamos relembrar mais do que memorizar. Desse modo, com as sonoridades previamente alocadas em nossas memórias, é preciso apenas reavivá-las, trazê-las à superfície e, ao mesmo tempo, fixar as letras das canções, com palavras e temas cujas variações também estão seccionadas num restrito campo de possibilidades.

Continuando, podemos dizer que aprendemos a ler e escrever numa determinada gramática das palavras (entendida não como normatização dos dizeres e das escritas, mas como estruturação das relações entre os códigos da linguagem), do mesmo modo, pode-se afirmar que aprendemos a ler imagens (percorrer visualmente os ícones) dentro de uma

gramática visual e ouvimos numa gramática dos sons. É comum que os capítulos dessas gramáticas estejam invisíveis e impalpáveis, embora estejam sempre no *background* das nossas sensibilidades.

É graças a esse fato que aquelas melodias colam rapidamente em nossos ouvidos. Elas assim o fazem porque acionam, relembram, lições sonoras apreendidas em nossas experiências e solidificadas em nossas memórias desde muito tempo. Mexem com aquilo que é contíguo às estruturas narrativas às quais pertencemos. Como desaprender lições — que de tão repetidas pela cultura entranham-se em camadas mais profundas de nossa pele e já se confundem com a natureza — é um exercício árduo (tentemos, por exemplo, nos imaginar desaprendendo a ler) esses saberes explodem facilmente no nosso corpo-memória assim que esses circuitos, gerados pela nossa historicidade, são acionados.

Enredados nessas estruturas, somos bólides suspensos por forças potenciais com percursos pendulares previamente traçados, com pouca possibilidade de romper as amarras que ligam nossa sensibilidade de ouvintes à nossa experiência auditiva. Como são estáticos os arranjos estéticos que organizam essas produções, não há surpresas nem desafios. Possivelmente é por isso que a interpretação, a captura e localização dessas produções massivas num espectro da nossa memória são praticamente imediatas.

O que se repete, portanto, não é uma música (no sentido de canção) e sim uma forma de organização das sonoridades, um aspecto pertencente à gramática dos sons que a cultura nos legou. Uma forma que se tornou familiar graças à sua permanência. Permanência entendida não como mera recorrência de palavras e acordes; mas, antes como estruturação da nossa sensibilidade auditiva, como uma referência à *memorialidade* dos nossos ouvidos. Seduzidos por um canto de sereia repetitivo, nem percebemos as armadilhas que ameaçam a todos nós acostumados à arte do previsível, do circular, do recorrente.

Independente dessas repetições e das sensações de alegria ou desconforto que aqueles estilos musicais — aquelas canções — provocam, acreditamos que não podemos, simplesmente, tapar os ouvidos a tudo isso, a esse turbilhão de sensações que é a experiência de ouvir essas canções. Diante disso, Tom Zé sabia que pouco adiantava dizer que não se gosta da música *brega*, por exemplo. Ela estava dentro do acordo tácito. Ela comunicava.

Tom Zé sabia do acordo e de sua força. Ele precisava redefinir suas cláusulas e de forma carnavalesca², impor seu modelo próprio de interlocução com a história, usando uma outra forma de dar visi/dizibilidade às suas canções.

4- O JARDIM: DA POLÍTICA À POLI-ÉTICA?

No cd *No Jardim da Política* lançado em 1998, Tom Zé entoou um canto de abertura conclamando todos os ouvintes: *vamos passear nesse antigo documento!*. Esse disco surgiu a partir da retomada do material um tanto esquecido, resultado de um show feito décadas antes. O texto do encarte, assinado pelo próprio Tom Zé, indica os dilemas históricos e o cenário no qual o show foi gestado:

quando este show estreou no Lira Paulista, numa quarta-feira, a Censura Federal, órgão da Divisão de Diversões Públicas, adorado pelos artistas engajados, estava em plena vigência. Quando fizemos a gravação, na última récita do sábado, terminando a curta temporada, a cuja já havia sido extinta.³

Mas, afinal, por qual tempo Tom Zé nos convoca a passear pelo *Jardim da Política*, guiado pelo seu documento? Ou dito de outro modo, quanto tempos estão ali? Como eles se entrecruzam e se articulam? Em primeiro lugar, percebemos que há um marco temporal explícito: 1984, ano do show, como se deduz do trecho do encarte citado acima.

Nas passagens sonoras que fazem a abertura/introdução do cd, escutamos a voz de Tom Zé, em conversa/canção anunciar o que ocorria no Brasil: *socorro, a censura acabou! Tanta coisa pra fazer e a gente não sabe fazer nada*. Tom Zé retoma aqui um tema que se apresentara no auge da Ditadura, acerca da criatividade dos artistas, que diante da censura, eram obrigados a se mostrar mais inventivos em seu ofício, mais metafóricos e poéticos, sob pena de não conseguirem fazer suas obras passar pelo olho censório. Continuando o trecho do encarte, vemos como Tom Zé descreve aquele momento:

“A censura acabou!” foi uma repetida manchete na imprensa. Restituída a liberdade de Clío, Calíope, Terpsicore, Erato e das outras todas musas

² Para uma aproximação entre a ação de Tom Zé e o conceito de carnavalização proposto por Bakhtin, ver Nery, 2014, p. 32.

³ ZÉ, Tom. *No jardim da política*. São Paulo: Palavra cantada produções musicais, 1998. (Encarte)

filhas de Mnemosine, na fase histórica chamada de “abertura” esperava-se ver o país regurgitando arte. Foi uma decepção.

Em tom de achincalhe, Tom Zé comentava que, sem a censura, parecia que não sabíamos mais fazer arte. A questão foi tocada também por outros artistas, como Glauber Rocha, para quem a metáfora era mais do que simples estratégia de fuga da censura.⁴

A questão também foi abordada por Augusto Boal que, ainda nos anos 1970, de forma bem humorada escreveu uma crônica intitulada “acabou a censura”. Nela, a redação do jornal fica eufórica com o retorno da liberdade, mas repórteres e editores sentem uma imensa dificuldade em escrever sem as amarras com as quais haviam convivido anos a fio⁵.

Glauber, Boal e Tom Zé apresentam posturas nem sempre simétricas diante, da relação censura-liberdade. Seja como for, eles denunciam que fez-se necessário um intervalo entre as transformações pós-1984 e sua acomodação. Dito de outro modo, assim como o início da censura havia imposto novas regras para a palavra e a imagem — o que obrigou os artistas a recorrerem a novos recursos estilísticos — o seu encerramento exigia a reorganização dos modos de dizer e mostrar. Se levaria um tempo para se reaprender a produzir em tempos de liberdade.

Não podemos concluir se em 1998, quando o cd *no jardim da política* foi lançado, já havíamos aprendido a lidar com a liberdade. Como historiador, o que importa é problematizar através de filigranas sonoras um sopro do tempo, o momento no qual Tom Zé traz o disco à tona *com uma leve cor de documento*, como ele mesmo diz no já citado encarte.

O intervalo de 1984 a 1998 é anunciado de partida. O disco, portanto, emerge num momento singular da carreira do artista, quando ele já retornara ao caminho do

⁴ Para Glauber, o discurso metafórico vinha à tona como um caminho explicativo que aprofundava as possibilidades de leitura e explicitação do mundo e da História. Para ele, o discurso metafórico não é utilizado apenas como uma estratégia de fuga da censura. Tal recurso é válido porque, toda vez que se metaforiza uma realidade, uma situação, encontra-se um “símbolo-signo”, um núcleo explicativo que aprofundava as possibilidades de compreensão do enredo. (cf. SILVA, Jailson Pereira da. *O filme no mar do tempo: ensaio de interpretação de Barravento 50 anos depois*. In: MEDEIROS, Aline da Silva; RIOS, Kenia Sousa & LUCAS, Meize Regina de Lucena. **Imaginário de Cultura**. Fortaleza: Núcleo de Documentação Cultural-UFC/ Instituto Frei Tito de Alencar, 2011. p-p 324-334.

⁵ Na crônica, o editor fica em dúvida se pode ou não colocar a palavra *povo* na manchete de seu jornal. Decide por assim fazê-lo, mas ainda continua a achar que tal palavra soa por demais subversiva. (Cf. BOAL, Augusto. *Crônicas de Nuestra América*. Rio de Janeiro: CODECRI, 1977).

reconhecimento, depois de anos de ostracismo, quando, segundo ele mesmo, quase abandonara a carreira artística.

Mas não é apenas o intervalo 1984-98 que aparece no *jardim tomzéniano*. O disco encerra 12 canções de cunho eminentemente político, e nele Tom Zé retoma composições dos anos 1960, presentes no seu primeiro álbum o LP TOM ZÉ- Grande Liquidação, de 1968. Assim o artista faz articulação temporal, tornando-se um *bricoleur* si mesmo, atualizando os temas que se expandem no tempo.

Tom Zé é um mestre em mexer e mesclar tempos. Não apenas os musicais, os rítmicos, mas também os históricos. É comum encontrarmos letras de canções que se repetem na obra tomzeniana, mas que se reencaixam em outras realidades temporais disfarçadas em novas organizações harmônicas, melódicas ou rítmicas. Do mesmo modo, também ocorre do compositor baiano transportar suas melodias para um encontro com outras letras.

São exemplos desse processo *Glória e Sabor de burrice*, ambas do disco de estreia, lançado em 1968. *Glória* reaparece – quase irreconhecível, apesar das poucas alterações na letra – usando uma espécie de segundo nome *Dólar*, no disco *No jardim da política*, que como dissemos foi lançado em 1998. *Sabor...*, por sua vez, retornou à cena também nos anos 1990, no álbum *Com defeito de fabricação*. Nesse caso, no entanto, a melodia, harmonia e ritmo permanecem próximos à gravação original, mas os arranjos são *atualizados*, a letra sofre poucas alterações e a canção vira o nosso *Defeito13: burrice*.

Esse jogo entre temas e tempos tem a capacidade de mostrar permanências e mudanças que marcam a história dos anos 1960-1990. Se as músicas evocadas se mostram atuais (e não atualizadas, apenas) é porque as dinâmicas históricas ainda conseguem realinhar os códigos de linguagem, traduzir-lhes os sentidos históricos. Elas articulam-se as estratégias que construíram as nossas subjetividades.

Como compositor, Tom Zé costuma apresentar-se como um aficionado pelo ritmo, mas do que pela melodia e pela harmonia, portanto. Um amante do tempo, o que determina o andamento da música. Seu *Jardim da política* pode ser encarado como um palimpsesto porque nele tempos múltiplos se apresentam. Cabe ao historiador perceber as marcas desse tempo e quem sabe, decifrá-lo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOAL, Augusto. *Crônicas de Nuestra América*. Rio de Janeiro: CODECRI, 1977.

CARVALHO, José Murilo de. *O Brasil de Noel a Gabriel*. In: CAVALCANTE, B.; STARLING, H.; EISENBER, J. (orgs.). *Decantando a República: Inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Perseu Abramo, 2004.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos IV: Estratégia, poder, saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

NERY, Emília Saraiva. *Nos Jardins da Política da Imprensa Cantada de Tom Zé*. Natal: XXVII Simpósio Nacional de História, 2013. (anais). Disponível em: http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1362419924_ARQUIVO_TEXTOC_OMPLETEONosjardinsdapolitica.pdf

NERY, Emília Saraiva. *A imprensa cantada de Tom Zé [manuscrito]: entre o tropicalismo e uma linha evolutiva na MPB (1964-1999)*. Uberlândia-MG, 2014. (Tese de doutorado. Programa de pós-graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia). 274 fls. II. Disponível em: http://www.seduc.pi.gov.br/arquivos/99321552.tese_completa_versao_final_emilia_nery.pdf

SILVA, Jailson Pereira da. *O filme no mar do tempo: ensaio de interpretação de Barravento 50 anos depois*. In: MEDEIROS, Aline da Silva; RIOS, Kenia Sousa & LUCAS, Meize Regina de Lucena. **Imagário de Cultura**. Fortaleza: Núcleo de Documentação Cultural-UFC/ Instituto Frei Tito de Alencar, 2011. p-p 324-334.

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

Discografia:

ZÉ, Tom. Intérprete: Tom Zé. *Complexo de épico*. In: Todos os olhos. Rio de Janeiro: Remasterizado no Magic Master, 2000. (lançado originalmente em LP, pela Continental: São Paulo, 1973)

ZÉ, Tom. *No jardim da política*. São Paulo: Palavra cantada produções musicais, 1998.