

Reciclando a Tropicália: Tom Zé e o lixo lógico

Paula Oliveira Campos Augusto
PPGLitCult-UFBA

Resumo

Este artigo tem como objetivo apresentar e analisar a tese de Tom Zé sobre a Tropicália, presente em seu disco *Tropicália lixo lógico*, lançado em 2012. Primeiramente, destacam-se duas características importantes da música popular brasileira, que ajudam a entender a possibilidade de um *disco-tese*: além de ser definida como um “campo dialogal” (1), a música popular brasileira é dotada de uma “malha de permeabilidades”, pelo modo como a alta cultura se cruza com produções populares, tendo como resultado a “leveza” (2). Em seu álbum, Tom Zé não apenas assume o protagonismo da interpretação da Tropicália, mas, também, desloca a antropofagia do centro interpretativo dessa manifestação artística e cultural brasileira. Nesse sentido, o disco é compreendido, levando-se em conta tanto seus aspectos físicos quanto simbólicos, a partir do que Walter Moser denomina de *reciclagem cultural*, uma vez que Tom Zé processa a inclusão de “restos” e “dejetos” no espaço cultural e artístico. Ademais, com a reciclagem do lixo lógico, o espaço hegemônico incorpora materiais culturais de outras procedências, colocando-os em diálogo.

Palavras-chave: Tropicália; reciclagem cultural; Tom Zé.

Abstract

This paper aims to introduce and analyze the Tom Zé's perspective on Tropicalia, which featured in his 2012 album *Tropicalia lixo lógico*. Firstly, we highlight two important characteristics of Brazilian popular music, which help us to understand the possibility of a *disc-thesis*. Besides being defined as “dialogues field” (1), the Brazilian popular music has a “mesh of permeabilities”, which means that high culture intersects with popular productions, resulting in “lightness” (2). On his album, Tom Zé not only becomes the protagonist of the interpretation of Tropicalia, but also shifts the anthropophagy from the interpretive center of this Brazilian artistic and cultural manifestation. In this sense, we understand the album (in their physicals and symbolics aspects) taking into consideration the Walter Moser's *cultural recycling*, once Tom Zé includes “scraps” and “waste” in the cultural and artistic space. Moreover, from the recycling of the logical waste, the hegemonic space incorporates cultural materials from other origins, placing them into dialogue.

Keywords: Tropicalia; cultural recycling; Tom Zé.

1. SOVIK, Liv. “O Haiti é aqui / O Haiti não é aqui?: música popular, dependência cultural e identidade brasileira na polêmica Schwarz-Silviano”, 2005, p. 1-5.

2. Paolo Scarnecchia, apud. WISNIK, José Miguel. “A gaia ciência: Literatura e música popular no Brasil”, 2004, p. 219.

Desde a eclosão da Tropicália, inúmeras foram as interpretações realizadas sobre esse momento-chave da cultura brasileira. Hoje temos um acervo abundante de leituras sobre a Tropicália, que continua proliferando contemporaneamente. Uma dessas interpretações foi elaborada por Tom Zé em seu *disco-tese Tropicália lixo lógico*, lançado em 2012 de forma independente, mas com apoio do programa *Natura Musical*. Esse disco dá continuidade a uma série de estudos do compositor sobre determinados gêneros de nossa música popular. Fizeram parte dessa série *Estudando o Samba* (1976), *Estudando o Pagode* (2005), *Estudando a Bossa* (2008) e, agora, podemos considerar o *Tropicália lixo lógico* como um *Estudando a Tropicália*. Em cada um desses discos, Tom Zé elaborou uma tese peculiar, a partir da qual compôs as suas canções.

Cabe aqui destacar, antes de iniciarmos nossa análise do disco, duas características importantes da música popular brasileira, que nos ajudam a entender a possibilidade de um *disco-tese*. Em primeiro lugar, conforme Liv Sovik, desde os anos 1960, em um contexto de regime militar e da formação de uma sociedade de consumo no Brasil, a música popular brasileira tornou-se uma via para o comentário sobre a situação nacional. De acordo com a autora, “músicos populares e bandas se tornaram ‘intelectuais orgânicos’ da cultura de massa nacional em contexto mundial, enquanto a música popular se tornou um campo de luta pela hegemonia em discursos de identidade nacional”¹. Definindo a canção no Brasil como um “campo dialogal”, Paolo Scarnecchia, musicólogo italiano, coloca em relevo a característica apontada por Liv Sovik. Conforme o autor, os compositores brasileiros, à maneira dos desafios da tradição dos repentistas nordestinos, travam um “constante e contínuo diálogo entre si e com o público, estimulados e às vezes espicaçados pelos acontecimentos sociais e políticos que se exprimem nas condições de seu país”².

A segunda característica da canção brasileira que nos interessa é apontada no ensaio “A gaia ciência: Literatura e música popular no Brasil”, no qual José Miguel Wisnik afirma ser a música popular brasileira dotada de uma “malha de permeabilidades”, pelo modo como a alta cultura se cruza com produções populares, tendo como resultado a leveza, o deslocamento da distinção usual entre música de entretenimento e música informativa e criativa e, ainda, a conciliação dos termos *música erudita*, *música popular* e *tradição folclórica*. Segundo o autor, a música popular se configura como uma nova forma de “gaia ciência” no Brasil. Partindo do conceito nietzschiano, o ensaísta entende que esse saber poético-musical, encontrado em nossa música, é

composto tanto por uma “agudeza intelectual” quanto por uma “inocência na alegria”. O autor enfatiza como “o fato de que o pensamento mais ‘elaborado’, com seu lastro literário, possa ganhar vida nova nas mais elementares formas musicais e poéticas, e que essas, por sua vez, não sejam mais pobres por serem ‘elementares’”, produziu consequências extremamente importantes para o desenvolvimento cultural do país³.

Como consequência do desenvolvimento dessas características, a música popular brasileira passa a ser discutida em meios acadêmicos e a ser vista como objeto de estudo. Considerando que o álbum de Tom Zé possui as características mencionadas acima – tanto compõe o campo dialógico da canção brasileira quanto é composto pela permeabilidade referida –, pretendemos empreender uma análise do disco e de sua tese. Como o álbum “mescla canções bastante festeiras, que discorrem sobre a tese, com outras também festeiras, que não abordam tese nenhuma”⁴, totalizando dezesseis faixas, escolhemos tratar mais detalhadamente das primeiras. São elas: “Apocalipsom A (o fim no palco do começo)”, “Tropicalea jacta est”, “Marcha-enredo da creche tropical”, “Tropicália, lixo lógico” e “Apocalipsom B (o começo no palco do fim)”.

3. WISNIK, José Miguel. “A gaia ciência: Literatura e música popular no Brasil”, 2004, p. 218.

4. TOM ZÉ. “A Tropicália segundo Tom Zé”, 2012.

Estudando a Tropicália

A capa é o primeiro elemento com o qual nos deparamos, e nela já se figura a ideia que encontraremos ao longo do álbum. As imagens que a compõem fazem parte da tela encomendada ao artista plástico, grafiteiro e ilustrador carioca, Rodrigo Villas (fig. 1 e fig. 2). Para compor a sua tela, o artista utilizou materiais recolhidos do lixo. Procedimento artístico escolhido por Villas, a reciclagem atravessa tanto as obras deste artista quanto a leitura da Tropicália realizada por Tom Zé.



Fig. 01. Tela de Rodrigo Villas

5. Notamos, na tela do artista, a referência ao concretismo em sua perspectiva formal, retorno que se faz em diferença. As imagens encontram-se disponíveis em: <<http://rodrigovillas.com/?p=1071>>. Acesso em: 03 mar. 2014.

6. FAVARETTO, Celso.
Tropicália, alegoria, alegria, 2007, p. 83.

7. *Ibidem*, p. 79.

8. *Ibidem*, p. 84.



Fig. 02. Capa do disco de Tom Zé⁵

Em sua análise do disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circencis* (1968), Celso Favaretto observa como a capa é metalinguagem do disco, pois “alegoriza os materiais devorados e as técnicas de devoração, apresentando os elementos da mistura e o modo de misturá-los”⁶. O mesmo acontece com o álbum *Tropicália lixo lógico* (2012), cuja capa estabelece uma relação metalinguística com aquilo que encontraremos nas canções, isto é, a capa alegoriza o procedimento reciclador, já apresentando a ideia que encontraremos no disco – a de uma Tropicália como fruto de um processo de reciclagem cultural. Devemos pontuar, ainda, que este não é o único paralelismo existente entre o disco-manifesto de 1968 e o *disco-tese* de 2012. Identificamos em ambos a utilização da mesma concepção formal do disco *Sgt. Pepper's* (1967), dos Beatles, já que nos três álbuns as faixas sucedem-se sem interrupção, com a abertura recapitulada no final, como uma longa suíte. No caso do CD de Tom Zé, o tema de início, intitulado “Apocalipsom A (o fim no palco do começo)”, é retomado no fechamento do disco com a música “Apocalipsom B (o começo no palco do fim)”. Outras são as características em comum entre os álbuns, como por exemplo: a utilização de um latim macarrônico típico de uma atitude paródica diante daquilo que é oficial; a configuração de ambos os discos como um objeto para se ouvir e “ler”, isto é, que “exige e excita a interpretação do ouvinte, que, assim, experimenta prazer”⁷; as músicas que compõem os discos mesclam duas orientações – no caso do *Tropicália ou Panis et Circencis*, não há “uma demarcação entre músicas líricas (que seriam caracterizadas pelo intimismo, como na bossa nova) e músicas épicas (significadas pelo engajamento, como na música de protesto)”⁸, mantendo-se, assim, a marca épico-lírica das canções; e, no caso do *Tropicália lixo lógico*, apesar de termos a divisão entre as músicas festeiras sobre a tese e as músicas festeiras que não abordam a tese, as duas orientações compõem a interpretação de Tom Zé sobre a Tropicália. Para ilustrar

essa última característica dos dois álbuns, utilizemos, como exemplo, as canções “Lindoneia” (cantada por Nara Leão) e “O Motobói e Maria Clara” (cantada por Tom Zé e Mallu Magalhães). A primeira canção faz parte do disco de 1968 e, apesar do lirismo, não deixa de tratar dos “efeitos corrosivos dos valores modernos, veiculados pela indústria cultural sobre o proletariado”, e, também, de aludir “ao dado suburbano como a um espaço fechado” e sem alternativas⁹. Assim como essa composição épico-lírica, “O Motobói e Maria Clara” (faixa 4 do disco de Tom Zé) é uma canção que, aos moldes de algumas composições tropicalistas, trata de personagens do proletariado, de uma cena típica de personagens suburbanos e da relação destes com os valores modernos e o consumismo, porém de maneira bastante lírica, inclusive no que diz respeito ao arranjo. A participação da cantora Mallu Magalhães suaviza ainda mais o tema tratado nesta composição. Podemos inferir que a cantora foi escolhida para compor o elenco de participações do disco por se aproximar mais do paradigma de canto de Nara Leão do que do paradigma de canto de Elis Regina, cuja dicção inclinava-se para o exagero das ornamentações. Mesmo não abordando diretamente a tese de Tom Zé, “O Motobói e Maria Clara” não deixa de fazer parte da análise e da recuperação da Tropicália feita pelo artista, agora, atualizando o procedimento tropicalista ao tratar de um personagem contemporâneo de nossas grandes cidades – o motobói, nosso *motoboy* aporuguesado – e da ascensão da Classe C no Brasil que se dá, em grande medida, através do consumo. Cabe destacar como a montagem cinematográfica é utilizada como procedimento formal nas duas músicas citadas, pois as imagens são reproduzidas em fragmentos que vamos montando à medida que escutamos/lemos as canções, como podemos observar no trecho abaixo:

Tom Zé: Motobói se apresenta! / A motocar / Mallu: Ele me toca / Tom Zé: Se avenida fica lenta / A motocar! / Mallu: Eu toco nele

Tom Zé: A motocar! / A motoca toca a me levar / Mallu: Por me tocar / Minha touca pra te retocar

Tom Zé: Pegando nossa carona / A motocar / Mallu: Ele me toca / Tom Zé: Escritório funciona / A motocar! / Mallu: Eu toco ele

Tom Zé: A motocar / A motoca toca a me levar / Mallu: Por me tocar / Minha touca pra te retocar

Clara Maria / Sonha di comprá / Na primeira liquidação / Os eletros, / Nosso fogão.

10. NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*, 2010, p. 97.

11. *Ibidem*, p. 98.

12. *Ibidem*, p. 97.

13. *Ibidem*, p. 97-98.

14. Instrumento rústico de corda friccionada com arco, semelhante ao violino, cujo nome é de origem árabe, a rabeça também é solicitada no arranjo por conta da defesa, por parte de Tom Zé, de uma linhagem moçárabe da Tropicália.

De acordo com Santuza Cambraia Naves, com o advento da Tropicália, a forma canção sofreu um abalo no Brasil, pois, como a estética tropicalista passa a recorrer a diversos elementos externos à canção – arranjo, interpretação, capa de disco, performance –, houve uma perda de autonomia dessa forma musical. Segundo a autora, “é impossível entender a canção tropicalista somente a partir dos seus elementos poético-musicais, embora eles se realizem de maneira complexa, recorrendo a procedimentos intertextuais”¹⁰. Estamos diante da constatação de que a canção tropicalista “não é mais um artefato completo, totalmente contido na unidade música-letra”, ela só se completa com elementos externos à musicalidade¹¹. Naves observa, ainda, como, na canção tropicalista, os instrumentos musicais utilizados atuam como alegorias – “não é só a sonoridade específica do instrumento que é relevante, mas também o que ele significa e representa no contexto em que é utilizado”¹². Através da utilização da guitarra elétrica, símbolo do rock, os tropicalistas marcaram a incorporação da cultura de massa e do elemento estrangeiro em um momento determinado por excessivas posições nacionalistas. Além disso, ao utilizarem orquestrações exageradas em suas músicas, mostraram-se “receptivos à sonoridade *kitsch* num momento de valorização do conceito de bom gosto introduzido pela bossa nova: voz contida, violão acústico, percussão discreta e palco nu”¹³. Para lermos o disco de Tom Zé, também precisamos sair da canção e levar em conta a capa, a contracapa, os arranjos, as escolhas dos instrumentos, a biografia do músico e, ainda, a sua performance midiática. Tendo em vista essas características, observamos, por exemplo, como Tom Zé opera a reciclagem do procedimento tropicalista de aglutinação do arcaico e do moderno em seu arranjo. O arcaico, alegorizado na canção pela utilização da rabeça¹⁴ nos arranjos, aglutina-se com o moderno, alegorizado pela guitarra, o rap de Emicida, a programação de *loops*. Esses dois últimos elementos podem, inclusive, apresentar, para o ouvinte, o deslocamento da canção bossanovista. Enquanto Caetano Veloso canta “A Bossa Nova é Foda”, Emicida canta “O Hip-Hop é Foda”, demonstrando a existência de linhagens diferentes na canção popular brasileira.

Após nosso contato com a capa, o texto da contracapa é o segundo elemento com o qual nos deparamos no álbum, nos ajudando a compor o esquema interpretativo de Tom Zé:

ATRIBUI-SE ao rock internacional e a Oswald de Andrade o surgimento da Tropicália. Não é exato.

Somem-se Oiticica, Rita, Agripino, o teatro de Zé Celso etc....: eis a constelação que cria um gatilho disparador e provoca em Caetano e Gil o vazamento do lixo lógico do hipotálamo para o córtex.

O poderoso insumo do lixo lógico, esse sim, fez a Tropicália.

De 0 A 2 anos, a placa mental está virgem e faminta. Nunca mais, durante toda a vida, o ser humano aprenderá com tal intensidade. Aí reside a força do aprendizado na creche tropical.

Só a partir da escola primária, que para nós começava aos 6 ou 7, tem início o contato com a organização do pensamento ocidental promovida por Aristóteles – um choque delicioso –, cuja comparação com a creche desencadeia o lixo lógico.¹⁵

A primeira canção do CD, “Apocalipsom A (o fim no palco do começo)”, em uma atmosfera mitológica, narra como se deu o nascimento da “menina Tropicália”. Um procedimento formal é bastante recorrente nessa canção: a utilização de oximoros, que nos mostra como a menina é formada por muitos paradoxos, como ela aglutina opostos em si mesma. A música começa com sons de respiração e de batidas fortes e com um coro que sugere a encenação de um ritual. Esses sons se aceleram até que a letra comece a ser cantada/falada por Tom Zé e Emicida (rapper paulista), em uma combinação de uma entoação típica do interior nordestino e de uma dicção urbana característica do *rap*. O ritmo do texto se constrói com versos de sete sílabas, comumente utilizados em versos populares, como no cordel e nas trovas e quadrinhas populares. Há aqui a aproximação e a mescla entre o cordel nordestino e o discurso rítmico-poético do *rap*.

Personae iures alieni

Di | a | bo e | Deus | nu | ma | sa | la;
Fir | mou | -se a | cor | do | so | le | ne
De | u | nir | em | ca | sa | men | to
A | fé | e o | co | nhe | ci | men | to.

Ca | sou | -se | com | mui | ta | ga | la
O | sa | ber | de | A | ris | tó | teles
Com | a | cul | tu | ra | do | mou | ro,
Pa | ra | ter | num | só | fi | lho | te
O | du | plí | ca | do | te | sou | ro.

Ao nos depararmos com os primeiros versos acima, damos-nos conta de que estamos diante de um evento solene: o acordo de Deus e do Diabo para unir em casamento a fé e o conhecimento, para unir o saber de Aristóteles com a cultura do mouro, gerando a menina que possuirá o duplicado tesouro, que combinará os opostos em si. Nesse momento, acontece um corte na canção e são acrescentados cavaquinhos e guitarra elétrica ao arranjo em um ritmo de samba animado e bem marcado, insinuando a mudança do ritual solene para a festa profana. Estamos diante da festa de nascimento da Tropicália, em que estão presentes não só a casta divina, mas, também, o diabo; não só Apolo, mas também Macunaíma; não só o padre e o

15. TOM ZÉ. *Tropicália lixo lógico*. Produtor: Daniel Maia. São Paulo: Tom Zé (Independente/Natura), 2012. 1 CD.

16. CARDOSO FILHO, Jorge; JANOTTI JÚNIOR, Jeder. “A música popular massiva, o mainstream e o underground: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática”, 2006, p. 14-15.

delegado, mas também a puta e o ladrão de cavalo; ou seja, não só os elementos que representam a ordem, a harmonia, o limite e a medida, mas também aqueles que representam a desordem e a desmedida. A menina é descrita com oximoros, como vemos nas estrofes abaixo:

E a menina, meu rapaz / Cresceu depressa demais: / Anda presa na Soltura / Circula na Quadratura / E o Sossego ela não deixa em paz.

Cada dia mais esperta / A moleca desconcerta / Conserta e já desconcerta, / No senso que ela retalha / Não há quem bote cangalha. / Se você faz represália / Ela passa a mão na genitália, / Esfrega na sua cara.

Mas... / Onde a cultura vige / E o conhecimento exige / Recita noblesse oblige / Com veludo na laringe, / Castiça cantarolando / *Quod erat demonstrandum*, / E recebida na sala / Se trata por Tropicália.

Podemos exemplificar esse caráter paradoxal da Tropicália, a partir da construção “circula na quadratura”, pois a redução de um círculo a um quadrado equivalente é um problema até hoje sem solução e o termo “quadratura do círculo” pode ser compreendido, em sentido figurado, como algo que é irrealizável/impossível, em suma, uma utopia. Essa canção apresenta a Tropicália para os ouvintes.

Na segunda música sobre a tese (faixa 3), “Tropicalea jacta est”, Tom Zé faz menção a uma passagem do Livro III do Poema *Metamorfoses*, de Ovídio, em que Alceste, sacerdote de Baco, conta para o rei de Tebas, Penteu, como conheceu Baco e como virou seu sacerdote. Assim como Alceste, Tom Zé nos conta quem foram os responsáveis pelo “gatilho disparador que provoca em Caetano e Gil o vazamento do lixo lógico do hipotálamo para o córtex”, isto é, quem foram os responsáveis por provocar o surgimento da Tropicália. Foram eles: Décio Pignatari, Zé Celso Martinez Corrêa e os Irmãos Campos. A música começa com o seguinte refrão: “Parassá penteu escuta cá / Parassá penteu escuta aqui / Quando Baco bicou no barco / Tinha Pigna, Campos in / Celso Zeopardo, / Matiné par’o delfim/ Vi, vi, vi”.

No texto “A música popular massiva, o *mainstream* e o *underground*: trajetórias e caminhos da música na cultura midiática”, Jeder Janotti e Jorge Cardoso afirmam ser o refrão o “elemento básico da canção popular massiva”, podendo ser definido como “um modelo melódico de fácil assimilação que tem como objetivos principais sua memorização por parte do ouvinte e a participação (‘cantar junto’) do receptor no ato de audição”¹⁶. Através da estratégia formal da aliteração, da brincadeira com

os nomes (procedimento já conhecido dos ouvintes de Tom Zé) e da sua repetição sistemática, este refrão cumpre a sua função como artifício para aproximar a música de seus receptores, aproximação pela qual Tom Zé sempre primou em sua carreira sem renunciar à elaboração de sua música. Após o refrão, Tom Zé começa a discorrer sobre o fato de que Caetano Veloso e Gilberto Gil, antes de serem exilados pela ditadura, foram os responsáveis, com a Tropicália, por tirar o Brasil da Idade Média e levá-lo para a Segunda Revolução Industrial, capacitando-nos para a “era do pré-sal” e para a “nova folia da tecnologia”, isto é, para o momento atual, marcado pelo desenvolvimento das tecnologias de informação e de comunicação. Tom Zé parece nos dizer que, apesar de estarmos em outro momento da história do país e do mundo, a Tropicália ainda se faz presente, ainda nos diz respeito e contribui para a leitura de nosso tempo. A Tropicália permanece no presente e tem sua herança estendida para “o século VIII, quando o zero invadiu nossos avós”¹⁷.

Em seu livro *Tropicalista Lenta Luta*, Tom Zé conta como pensou no mesmo título dessa música para nomear seu livro. O autor explica como a “‘sorte’, no sentido de fado ou destino, está contida na palavra ‘tropicália’”. A famosa frase *alea jacta est* (que pode ser traduzida como “a sorte está lançada”) foi dita por Júlio César antes deste atravessar o rio Rubicão e iniciar uma guerra. De acordo com Tom Zé, “‘a sorte está lançada’ se enlaça com a Tropicália, que nos anos 60 rolou na lama de águas estagnadas por uma esquerda reacionária e uma direita atrabiliária, iniciando uma guerra cultural”¹⁸. A música segue esse esquema interpretativo, enfatizando como o movimento tropicalista foi responsável pela modernização da música e da cultura brasileiras e como Caetano Veloso e Gilberto Gil foram desbravadores nessa guerra cultural, preparando nossa mentalidade para a segunda e para a terceira revoluções industriais.

Dois que antes da cela – da ditadura / Deram a vela / da
nossa aventura / Barqueiro meu navegador / Pa-ra-rá con-
jectura logo nosso primeiro / Computador / computador. /
(No disco do Sinatra a viagem começa no século VIII, quan-
do o zero invadiu nossos avós. Mas voltamos aos anos 60)

Era urgente / sair da tunda / Levar a gente / para a Se-
gunda /Revolução Industrial / Pa-ra-rá capacitados para a
nova folia: / Tecnologia / Tecnologia.

Domingo no parque sem documento / Com Juliana-ve-
gando contra o vento / Saímos da nossa Idade Média nessa
nau / Diretamente para a era do pré-sal.

Na terceira música que aborda a tese (faixa 5), uma marchinha de carnaval, Tom Zé usa pela primeira vez a palavra “anal-

17. No século VIII, os árabes levaram para a Europa o símbolo do zero, criado pelos indianos, e a concepção de vazio intrínseca a esse símbolo, algo que era desconhecido na Europa e que é considerado, ainda hoje, uma das maiores invenções da humanidade.

18. TOM ZÉ. *Tropicalista lenta luta*, 2003, p. 57.

19. Tom Zé utiliza duas formas de neologismo para designar o analfabetismo em relação à cultura ocidental: “analfatotes” e “analfatóteles” – as duas significando a mesma ideia.

20. TOM ZÉ. *Tropicalista lenta luta*, 2003, p. 54.

21. *Ibidem*, p. 51.

22. *Ibidem*, p. 54.

fatotes”¹⁹ (um dos muitos neologismos do disco). Em seu livro *Tropicalista lenta luta*, ele discorre sobre o analfabetismo:

O analfabetismo é um ideal difícil. Se você, criança ainda, aprende uma qualquer língua ocidental cuja estrutura de adestramento já esteja codificada subliminarmente pelas reações semânticas, a descultura torna-se um ideal quase impossível, uma utopia.

[...]

Vaidosamente, tenho me vangloriado de que o livro que me fez analfabeto foi *Os Sertões* de Euclides da Cunha, em sua segunda parte, “O Homem”. [...] Na verdade foram muitos os passos nesse Gradus ad Parnassum. Tive uma dupla e grande sorte já de nascença: aprendi na infância uma língua de tradição falada; segunda, nasci numa família genial, que se chocava de frente contra alicerces de nossa cultura.²⁰

Nesses passos rumo ao “analfabetismo”, foi importante também a formação de Tom Zé na Escola de Música da Universidade da Bahia. Segundo o artista, a escola era um “experimento de desculturação”, principalmente por causa do Professor Hans-Joachim Koellreutter, que dava uma importância grande aos “princípios da música-filosofia-oriental”²¹. Tom Zé estudou na Escola de Música da Universidade da Bahia de 1962 a 1967, e vivenciou a subversão cultural idealizada pelo reitor Edgar Santos. Com a criação de uma das melhores Escolas de Música do Brasil em 1954, Edgar Santos comete “a ‘impostura sociológica’ de manter, num país pobre e num estado miserável, três eficientes escolas de arte: Música, Teatro e Dança”. Apesar das muitas greves que ocorreram na universidade contra as verbas “perdidas” e “desperdiçadas” nessas escolas de arte, Tom Zé destaca que esse “criminoso procedimento político e social teve um leque de consequências culturais as mais enriquecedoras para as décadas seguintes na vida da Bahia, repercutindo no Brasil, como se sabe”²².

Na canção “Marcha-enredo da creche tropical”, Tom Zé lamenta a invasão portuguesa no Brasil, mas, ao mesmo tempo, ressalta que por causa dela tivemos uma educação paradoxal e, também, a creche tropical. Há diversas referências nessa canção que compõem o universo da creche tropical, composta pelos “moleques analfatóteles”: o dadaísmo, a poesia provençal, os jograis que eram ouvidos na creche, os rondós dos nossos avós e, principalmente, a cultura oral, testemunhada pelo escritor Euclides da Cunha, que, com o objetivo de escrever contra os sertanejos, acabou se encantando por eles.

A tristeza daquela invasão, / Ai Deus... Ai Deus, valeu, /
Valeu para nossa educação paradoxal prazer, e rendeu

A creche tropical – pical / Nossa universi- / -Dadal dadal,
dadal a a a / Há... nos velhos quintais / cada moleque do

lote / dos analfatotes / ouvindo jograis, os mais radicais.
[...]

Ela entra e sai do sertão, ai Deus, / Ai Deus nos dá des-
contínuo rincão / Perdida por lá, a cultura oral, oh mal! /
Testemunha vai lá - um tal / De Euclides da Cun unha,
unha, unha a a a.

Em resenha sobre o disco, José Miguel Wisnik lembra ao leitor que, assim como Tom Zé, o escritor Guimarães Rosa, que utilizou os falares sertanejos em sua obra, tinha um pai dono de loja no interior, o que possibilitou aos dois o contato com essa oralidade do sertão. Para o crítico, o escritor também poderia ser

incluído na categoria dos “analfatóteles”, sertanejos remi-
xados na urbe, supraletrados que deslocam a lógica aristo-
tética ao submetê-la, com todas as consequências disso, aos
jogos e paradoxos de sons e sentidos, às outras dimensões
do mundo não letrado, ao qual Tom Zé permaneceu sem-
pre fiel, como marca renitente e escolhida da sua diferença
e da sua integridade.²³

A quarta música sobre a tese (faixa 7), cujo título é idên-
tico ao do *CD*, pode ser considerada o interpretante do disco,
por condensar a tese presente nas outras músicas, na capa e na
contracapa. A canção começa com duas citações: em primeiro
lugar, a orquestração do início da música é retirada do início de
“Coração Materno”, em um processo de colagem do arranjo
feito por Rogério Duprat para o disco *Tropicália ou Panis et Circen-
cis*; em segundo lugar, citando a música “Enquanto seu lobo não
vem” do disco *Tropicália ou Panis et Circenses* e, também, a música
“Lobo Bobo”, de Carlos Lyra, Tom Zé nos mostra como, ape-
sar de seus “belos motes”, “Aristotes”, assim como o “Lobo
Bobo”, não “comeu ninguém”.

A canção tem participação do cantor pernambucano Wa-
shington, descoberto por Tom Zé através do tio do rapaz, ven-
dedor de redes em Perdizes, São Paulo, bairro onde o artista vive.
As partes da música que descrevem a tensão entre Chapeuzinho
e o Lobo e entre o lixo jogado no hipotálamo e sua invasão no
córtex ficaram a cargo do cantor Washington – a densidade de
sua voz e a instrumentalização com violino e cello ajudam a
compor a tensão desses embates. Tom Zé canta nas outras par-
tes da canção, acompanhado de uma instrumentalização com
guitarra, violão e cavaquinho, em uma dinâmica mais acelera-
da e animada. Após retratar, na música anterior, o processo de
aprendizagem na creche tropical, o compositor apresenta, nessa
canção, o choque entre a cultura árabe nordestinizada e a cultura
ocidental representada pela lógica aristotélica, que ocorre em
um contexto escolar e resulta no lixo lógico. Segundo Tom Zé,

23. WISNIK, José Miguel
Wisnik. ““Analfatóteles””, 2012,
p. 2.

24. Além da cantora Mallu Magalhães e do rapper Emicida, participam do disco os cantores Péllico e Rodrigo Amarante – todos integrantes de uma nova geração da música popular brasileira.

esse choque cultural faz com que as equações de “Aristotes” sejam utilizadas e assimiladas, transformando a lógica moçárabe em lixo lógico, porém essa outra lógica não desaparece, ela é jogada no hipotálamo, até que esse lixo retorne e invada o córtex dos tropicalistas, na década de 1960, trazendo de volta aquela lógica que havia sido descartada. A música aborda, portanto, o percurso do lixo lógico – desde sua criação até sua invasão/reciclagem no córtex.

Não era melhor, tampouco pior, / Apenas outra e diferente a concepção / Que na creche dos analfatóteles regia / Nossa moçárabe estrutura de pensar. / Mas na escola, primo dia, / Conhecemos Aristotes, / Que o seu grande pacote / De pensar oferecia.

Não recusamos / Suas equações / Mas, por curiosidade, fez-se habitual / Resolver também com nossas armas a questão – / Uma moçárabe possível solução / Tudo bem, que legal, / Resultado quase igual, / Mas a diferença que restou / O lixo lógico criou.

Aprendemos a jogá-lo / No poço do hipotálamo / Mas o lixo, duarteiro, / O córtex invadiu: / Caegitano entorta rocha / Capinante agiu.

Finalmente, na última música do CD, “Apocalipsom B (o começo no palco do fim)” (faixa 16), Tom Zé utiliza os nomes de Caetano Veloso, Emicida, Mallu Magalhães, Rita Lee, Gilberto Gil, Péllico, José Carlos Capinan e Rodrigo Amarante para criar novas palavras, uma brincadeira com nomes próprios que, como já vimos, é recorrente em suas músicas. O disco, então, termina como começou, com o mesmo tema musical do início, formando uma espécie de ciclo, mas agora Tom Zé fala em “segunda vinda”, o que sugere a passagem do legado e da responsabilidade de continuidade/descontinuidade do projeto de desenvolvimento da música e cultura brasileiras para as novas gerações²⁴: “Caemicida malluri / Ta gil / Pelicapinarante was / Que vai / Na manjedou-ramarassu / Nascer / É hora da Segunda Vinda / Quem essa criatura vem / A ser, / Que sai do *Spiritus Mundi*?”.

Em entrevista, após afirmar como a música popular possui um desenvolvimento peculiar no Brasil e como o movimento tropicalista foi responsável por apontar “setas para o futuro” em diversos âmbitos, Tom Zé mostra-se esperançoso em relação aos artistas novos, indicando a necessidade da contribuição e da produção crítica desses artistas frente aos desafios do futuro:

A música popular é uma das artes mais peculiares e desenvolvidas da cultura brasileira. Isso é uma visão inclusive que os estudiosos estrangeiros têm. E digamos que, assim como eu vi o tropicalismo apontar setas para o futuro –

não só na profissão de músico, mas em todas as áreas –, eu vejo nesses músicos novos que chegaram perto de mim uma grande capacidade de crítica, de visão.

Acho que quando estivermos diante da terceira revolução industrial, com todos os problemas que devem vir (como o desemprego), a gente vai precisar no Brasil que os artistas produzam massa mental para fazer frente a essa novidade. Aí quando eu vejo esses artistas novos eu penso: pode ter jeito, porque esses caras são de foder! Quer dizer, acho que a música dará sua contribuição.²⁵

Além de explicar a sua tese no disco, através das músicas, da capa e da contracapa, Tom Zé também a esclarece em uma entrevista performática para a *Revista Bravo*.²⁶ Com todos esses elementos do álbum já conhecidos, em linhas gerais, estamos diante da seguinte tese: discordando da afirmação de que a Tropicália não existiria sem Oswald de Andrade, José Celso Martinez Corrêa, Hélio Oiticica, José Agrippino de Paula, os Mutantes e o rock internacional, Tom Zé afirma que “o tropicalismo nasceu do lixo lógico!”. Os agentes citados “desempenharam somente a função de gatilho disparador. O verdadeiro pai da criança é o lixo lógico!”. Para ele, Caetano Veloso e Gilberto Gil tiraram o Brasil da Idade Média e o levaram para a Segunda Revolução Industrial, isto é, a revolução “da publicidade, da televisão, do processamento de dados, da semiótica, da improbabilidade de Werner Heisenberg, o físico alemão”. Fizeram isso ao colocar a música brasileira em diálogo com o que havia de mais revolucionário fora do país – os Beatles, os Rolling Stones, o cinema francês, a cultura pop. Apesar de Tom Zé considerar que Caetano Veloso e Gilberto Gil foram “os nossos heróis civilizadores, os caras que ajudaram a enxertar na juventude o gosto pelo progresso, pela inovação”, eles não fizeram tudo sozinhos, pois ele próprio, Gal Costa, Torquato Neto, José Carlos Capinan, Rogério Duarte e Glauber Rocha aderiram ao movimento e às suas ideias. O grande argumento de Tom Zé é que os participantes do movimento são de interiores nordestinos, onde se consumia “uma prosódia, um saber oral, uma visão de mundo que não advinha dos gregos, e sim dos árabes”, pois, se a Península Ibérica foi, durante séculos, dominada pelos árabes, os portugueses que colonizaram o Nordeste carregavam essa herança. Portanto, até os 7 ou 8 anos, quando as crianças da creche tropical entravam na escola, todas permaneciam analfatotes, isto é, analfabetas no que diz respeito a Aristóteles, à cultura/filosofia ocidental e ao racionalismo. Quando entravam em contato com Aristóteles e seu “pacote de pensar”, ficavam fascinadas e jogavam fora o conhecimento anterior no hipotálamo, pois, segundo Tom Zé, tudo que é desprezado pelo córtex migra para lá²⁷. Esse lixo lógico, dotado de outra lógica, ficou adormecido no hipotálamo até que, na década de 1960,

25. TOM ZÉ. “Tom Zé fala sobre disco ‘Tropicália Lixo Lógico’ e sobre shows em São Paulo”, 2012.

26. Idem. “A Tropicália segundo Tom Zé”, 2012.

27. Percebe-se aqui uma confluência entre a tese de Tom Zé e o lusotropicalismo, tal como é pensado pelo antropólogo Gilberto Freyre. Segundo Freyre, o português, por já ser mestiço em Portugal, jamais poderia desenvolver em suas colônias um processo de desenvolvimento histórico centrado no branco europeu. Ao notar um processo civilizatório inter-racial no Brasil e em outras ex-colônias portuguesas, nas quais os elementos negro-africano e índio civilizaram o branco português, já aclimatado por amálgamas inter-raciais, o antropólogo argumenta em favor das possibilidades civilizacionais da integração racial, considerando a mestiçagem como um elemento positivo. Freyre se contrapunha às teorias científico-racialistas desenvolvidas no Brasil na segunda metade do século XIX e nas duas primeiras décadas do século XX, que consideravam a mestiçagem de maneira negativa e como um empecilho para o progresso. A geração pós-romântica brasileira será fortemente influenciada pelo cientificismo europeu, aderindo ao positivismo de Comte, ao evolucionismo de Spencer, à defesa da modernização, ao universalismo e à ocidentalização do país. A aceitação dessas ideias significava admitir a superioridade da “raça branca”, o que resultou na desconfiança do destino do Brasil, por parte dos intelectuais, já que a maioria da população era mestiça, negra ou indígena. Como acreditar no progresso do país se sua população era considerada inferior? Havia

um desacerto entre a teoria e a prática, o que causava angústia e pessimismo nos intelectuais da época. Dentre as consequências desse pensamento de época está a imigração europeia, que, a partir de 1880, aumenta consideravelmente e é motivada pela tentativa de branqueamento da população brasileira, tanto no nível étnico, quanto cultural.

28. TOM ZÉ. “A Tropicália segundo Tom Zé”, 2012.

29. Idem. “Entrevista RS - Tom Zé”, 2012.

Caetano e Gil ouviram Beatles e Mutantes, leram Oswald e Agrippino, assistiram às peças de Zé Celso, conheceram as pirações de Oiticica e se incomodaram, como a ostra diante da pedra. Sentiram que um mar de inovações os convocava à luta e que a tal da MPB necessitava abraçar de vez a modernidade. Foi daí que o lixo lógico abandonou o hipotálamo deles e reinviadiu o córtex. Em outras palavras: os dois perceberam que tinham de resgatar o aprendizado do interior, a herança dos árabes, a tradição oral e uni-los à cultura pop do Ocidente, filha direta do pensamento aristotélico. Conseguiram, assim, engendrar um ser inteiramente original, a dona Tropicália.²⁸

Após as reflexões realizadas até aqui, poderíamos inferir que, por exaltar Caetano Veloso e Gilberto Gil como os grandes responsáveis pela Tropicália, Tom Zé se apaga enquanto agente participante do movimento. Porém, o que observamos no disco é justamente o contrário: Tom Zé assume o protagonismo da interpretação da Tropicália.

Apagado como Trotsky, Tom Zé ressurge

Na construção da tese do disco, percebemos dois movimentos em Tom Zé – um de afastamento e outro de aproximação em relação à Tropicália. O afastamento se manifesta quando, por exemplo, o músico constata que a sua relação com o movimento tropicalista foi a de uma contingência de propósitos em dado momento, como percebemos na citação abaixo:

Eu fazia um tipo de música. Um dia encontrei Gil e Caetano, que me disseram: ‘Você fica conosco’, e me deram o telhado deles. A minha música não mudou, eu não sabia fazer o que eles faziam nem tentei fazer, e só fui fazer agora uma imitação, só vim plagiar eles agora. Enquanto eles faziam uma música de bossa nova da mais alta qualidade, eu fazia uma música rústica. Eles fizeram, saíram e entraram em outra coisa e eu continuo fazendo a mesma coisa que sempre fiz, e não sei o que é tropicalismo e o que não é. Uma coisa que talvez responda: minha fonte não é o futuro, é o passado. Em tudo o que eu fiz até agora, foi o passado que me orientou. Não estou falando do meu passado, foi a investigação do passado que me fez fazer *Estudando o Samba* (1976), *Estudando o Pagode* (2005) e *Estudando a Bossa* (2008), então não sou um vanguardista, eu sou um “retardista”.²⁹

Segundo Luiz Tatit, enquanto o projeto da Tropicália era o da canção popular/pop dos anos 1970, o projeto de Tom Zé

sempre foi outro – um projeto ligado às insuficiências, aos defeitos, ligado ao que o próprio músico chama de “descanção” ou “anticanção”³⁰. Por esse motivo, Tom Zé afirma que teve de plagiar Caetano Veloso e Gilberto Gil para compor seu disco. O músico comenta sobre o processo de composição tropicalista: “fiz meia dúzia de músicas mais fluentes. Estava feita a parte que sempre preocupou o tropicalismo, de canções cantáveis e populares”³¹.

Músico popular de formação erudita, nascido em Irará, interior da Bahia, Antônio José Santana Martins, ou Tom Zé, integrou, na década de 1960, o movimento tropicalista junto com outros nomes já mencionados. Enquanto Caetano Veloso e Gilberto Gil foram assimilados pelo mercado nas décadas posteriores ao desmembramento do movimento, Tom Zé, adepto de experimentalismos e de práticas composicionais que se afastam da harmonia funcional, teve seu nome apagado e entrou no ostracismo até 1986, quando, segundo ele, “David Byrne criou para mim uma nova vida e me tirou da sepultura onde eu fora enterrado na divisão do espólio do Tropicalismo”³². David Byrne, americano e ex-integrante da banda de rock Talking Heads, (re)descobre Tom Zé e o apresenta ao resto do mundo. Após o lançamento do disco *Estudando o samba* nos Estados Unidos, a carreira de Tom Zé dá uma guinada e, atualmente, parece que nunca esteve tão estabilizada e produtiva, mesmo com o músico completando 79 anos. No livro *Verdade Tropical*, Caetano Veloso comenta as consequências desse encontro entre Byrne e Tom Zé:

Algo mais importante, no entanto, estava por acontecer. É que David, tendo comprado uma quantidade de discos de e sobre samba, levou no bolo um álbum de Tom Zé – *Estudando o samba* – que o surpreendeu e apaixonou. A apresentação que ele fez de Tom Zé, primeiro numa coletânea lindamente editada, depois numa produção com inéditos, foi a confirmação e o aprofundamento da originalidade e pertinência de sua visão de nossa música moderna. Tom Zé estava esquecido no Brasil. E os discos de caráter experimental dos anos 70 eram em geral considerados datados e fora de moda. A atenção de Byrne mexeu com a imprensa brasileira, com a vida de Tom Zé, conosco. E abriu uma nova faixa de diálogo internacional para a nossa música.³³

Esse episódio do apagamento de Tom Zé gerou muitas mágoas e, até bem pouco tempo, o músico cultivava uma relação de animosidade com Caetano Veloso e Gilberto Gil. Isso parece ter se desfeito com a produção do disco *Tropicália lixo lógico* e, recentemente, com a parceria entre Tom Zé e Caetano Veloso na música “A pequena suburbana”, no último álbum daquele, intitulado *Vira Lata na Via Láctea* (2014). No entanto, este ainda é um assunto tergiversado pelos músicos. Questionado, em 2012, se concordava com o diagnóstico de que fora apagado do

30. Essa análise de Luiz Tatit se encontra registrada In: TOM ZÉ. *Tropicalista lenta luta*, 2003, p. 224.

31. TOM ZÉ. “Em novo disco, Tom Zé estuda as origens remotas do tropicalismo”, 2012.

32. Idem. *Tropicalista lenta luta*, 2003, p. 35.

33. VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*, 2008, p. 497.

34. TOM ZÉ. “Entrevista RS - Tom Zé”, 2012.

35. VELOSO, Caetano. “Lixo lógico”, 2012.

36. TOM ZÉ. “A Tropicália segundo Tom Zé”, 2012.

tropicalismo, Tom Zé se esquivava da pergunta, recusando-se a respondê-la.

Lembrando da época de Stalin, que mandou apagar Trotsky das fotografias: dizem que você foi ‘apagado’ do tropicalismo. Concorda com isso, a partir das revisões que você faz? Deixa eu ver se eu preciso concordar ou não. Vou ser ‘convenientista’, vamos inventar essa palavra. [Longo silêncio] Não, eu não quero mais falar disso, não quero mais falar no assunto.³⁴

Como vimos, além do distanciamento de Tom Zé em relação à Tropicália, notamos também um movimento de aproximação, ao nos depararmos com a sua tese e com as brechas de sua teoria poético-lúdica. Uma das brechas é apontada por Caetano Veloso em resenha sobre o disco n’*O Globo*. O músico faz algumas ressalvas em relação a essa formação primeira ligada a uma cultura nordestina de origens árabes, no caso dos santamarenses e soteropolitanos. Porém, ele acaba se encontrando com a teoria de Tom Zé, no final da citação abaixo:

Para os santamarenses e os soteropolitanos as formas mentais sertanejas eram remotas. Não tínhamos o repentista, o cordelista ou o aboiador em voz de alcance. E palatalizávamos os dês e os tês antes do i. Essas sutis diferenças me vêm à cabeça ao ouvir “Tropicália, lixo lógico”, o disco novo de Tom Zé. Em Santo Amaro, eu vivia na periferia do Rio de Janeiro. Santo Amaro era urbana até a medula. [...] Essa versão radical da Tropicália como o choque entre uma mente pré-aristotélica e a terceira revolução industrial é fascinante. Não me ocorreria tal versão. Mas a Tropicália fica belíssima assim tratada nas canções, sons e intenções do CD de Tom Zé. A minha própria pergunta íntima sobre o tema muda de tom: o modalismo de ‘De manhã’ me aparece mais entranhado do que eu supunha. E eu o encontro mais próximo da Tropicália do que sempre cri.³⁵

Outras brechas são apontadas na entrevista para a *Revista Bravo!*, que, sem publicar as perguntas feitas, dá ênfase à performance de Tom Zé:

O quê? Gal nasceu em Salvador? Veio do litoral, não do interior? Correto, correto, querido. Estou cometendo uns deslizes, fazendo umas generalizações poéticas... Erro nos detalhes e acerto no conjunto [...] Estou convicto de que o lugar onde crescemos serviu de combustível para a explosão tropicalista.

[...]

Sangue e imaginário mouros inundavam os lusitanos que colonizaram o interior nordestino. O quê? Também inundavam os gajos que colonizaram o Sul? Não banque o rigoroso, seu Jornalista! Não procure contradições em meu raciocínio.³⁶

A teoria poético-lúdica de Tom Zé sobre o nascimento da Tropicália se liga ao seu próprio nascimento enquanto artista. Os elementos que foram imprescindíveis para a sua formação e diferença no campo artístico (“analfabetismo”, cultura oral, poesia provençal) são escolhidos também como definidores para o surgimento da Tropicália. Como afirma Caetano Veloso, “a biografia da Tropicália que ele apresenta nessa nova obra tem muito de autobiografia”³⁷. Percebemos essa relação, sobretudo, quando comparamos o seu livro *Tropicalista lenta luta*, no qual ele narra o seu percurso artístico, com o disco *Tropicália lixo lógico*. Pode-se concluir, portanto, que Tom Zé ainda parece ter interesse no “telhado tropicalista” e que ele quis, com o *CD*, deixar a sua marca na interpretação do movimento, quis ressurgir na foto em que fora apagado, tal como ocorrera com Trotsky.

37. VELOSO, Caetano. “Lixo lógico”, 2012.

38. MOSER, Walter. “Le recyclage culturel”, 1996, p. 25.

A reciclagem cultural da Tropicália

Em seu texto “Le recyclage culturel”, Walter Moser apresenta o sintagma *reciclagem cultural* como uma metáfora epistêmica que nos ajuda a pensar as nossas práticas artísticas e culturais contemporâneas. Inicialmente, Moser expõe as relações entre a arte pós-romântica prevista por Hegel e as produções atuais no campo da arte e da cultura, apresentando a sua interpretação sobre a filosofia hegeliana para situar a conceitualização do termo “reciclagem”. Segundo o autor, Hegel prevê uma arte pós-romântica não mais alicerçada em uma relação com a história, com a cultura e com a política, isto é, uma arte que opera a dissolução da arte romântica e a destruição da relação esteticamente necessária entre forma e conteúdo. Para caracterizar essa arte pós-romântica, Hegel utilizou as seguintes categorias: o lúdico, o arbitrário, o heterogêneo, o indiferente e a circulação ilimitada de materiais. Essas categorias resultariam de certa mundialização incipiente, que fazia circular e tornava disponíveis os materiais reutilizados pelos artistas, distanciando-os de um lugar e de uma cultura particulares. Ademais, essas categorias proviriam da liberdade quase absoluta do artista na escolha de seus materiais, ou seja, o passado da arte se tornava um “repertório de formas”, uma “reserva de materiais”, cujo uso está submetido à arbitrariedade do artista. Nessa arte pós-romântica prevista por Hegel, “les identités historiques s’effaceraient donc, ou, du moins, des matériaux ayant appartenu à des époques différentes viendraient à coexister au même niveau et dans la même matérialité esthétique”³⁸. Apesar de afirmar que o filósofo observou com lucidez a sua atualidade artística e previu as suas formas futuras – as categorias utilizadas por Hegel possuem

39. Ibidem, p. 27.

40. Ibidem, p. 29.

familiaridade com as categorias utilizadas para pensar os fenômenos artísticos e culturais da atualidade –, Moser ressalta o fato de Hegel ter historicizado apenas a arte, e não o conceito de arte. Nesse sentido, ao fixar o seu conceito de arte, ele é obrigado a compreender os acontecimentos de seu tempo de acordo com os termos de decadência e, no limite, de fim da arte.

Situando a nossa atualidade a partir do conceito espinhoso de pós-modernidade, Moser empreende uma crítica às ideias contidas no livro *A ilusão do fim ou A greve dos acontecimentos* (1992), de Jean Baudrillard. Segundo o autor, Baudrillard considera que estamos vivendo um momento de “liquefação e desconstrução da história”, na medida em que, “s’alimentant de ses propres matériaux (restes, cadavres, signes, etc.), l’histoire deviendrait rétrograde, révisionniste, entrerait, en termes hégéliens, dans la boucle d’un mauvais infini, et n’en finirait plus de finir”³⁹. Conforme Moser, assim como Hegel em sua época, Baudrillard considera, de maneira pessimista, o princípio da reprise e da reapropriação como o *modus operandi* da arte, da cultura e da história na contemporaneidade. Através de um argumento tautológico (qual seja: como tudo pode ser reciclado, não haverá o fim da história, ou, como não há fim da história, tudo pode ser reprisado), Baudrillard entende que o mal da atualidade é o “revival anacrônico de todas as figuras do passado”. Entretanto, o filósofo compreende esse revival não como uma repetição do *mesmo*, pois, uma vez que as formas ressurgem, elas não terão jamais o mesmo sentido, elas perdem a sua significação histórica e permanecem apenas na superfície de nosso tempo. É precisamente nisto que reside a diferença pós-moderna e a queixa de Baudrillard em relação à história na contemporaneidade. De acordo com o filósofo, “le *modus operandi* post-moderne provoque la perte de la signification historique. Il fait dévier, perdre l’histoire, la fait tourner en rond et devenir l’ombre d’elle-même. Il n’y a plus d’histoire, ou l’histoire n’a plus lieu, le travail de l’histoire ne se fait plus”⁴⁰. Moser, então, questiona: ao escolher a reciclagem como sintoma ou causa da crise da história, Baudrillard não estaria, assim como Hegel, historicizando a história, e não o conceito de história?

A partir do quadro exposto, Moser apresenta a reciclagem cultural como um convite a se repensar a história e a se considerar a possibilidade da dissociação entre os termos “modernidade” e “história”. Afinal, estaríamos diante do fim de qual história? O autor afirma que não podemos concluir que estamos diante do fim da história *tout court*, mas sim de um certo conceito de história, historicamente condicionado, que não parece mais exitoso na compreensão do que se passa no mundo dos fenômenos atuais. A história baseada nos *topoi* e nas estratégias discursivas da modernidade – as grandes narrativas da libertação, da emancipação, o progresso, a evolução, a utopia, a

negação crítica, a revolução – começa a despertar desconfiança contemporaneamente, e a história passa a se movimentar em direção à literatura para inventar novas maneiras de escrever/narrar histórias.

Moser apresenta algumas proposições para escapar da tautologia que coloca a reciclagem tanto como causa quanto como sintoma do desvanecimento da história. Primeiro, o autor objetiva precisar o termo “reciclagem”, a partir da articulação dos fatores históricos que condicionaram a sua emergência. Foram eles: 1) a transformação do valor artístico ou cultural em valor comercial, processo que já se encontrava avançado no século XIX; 2) a produção e reprodução industrial dos objetos artísticos, que implode a distinção entre original e cópia e faz emergir uma indústria cultural que se alimenta da reprise; 3) a tecnologização dos meios de produção e de reprodução, cujos efeitos são a desmaterialização dos objetos e dos materiais manipulados e a parceria da função de sujeito entre o humano e a máquina nos processos de produção e reprodução; e, finalmente, 4) a globalização no contexto pós-colonial, que resulta da ação conjunta dos outros três fatores, mas também se torna a causa da aceleração destes. Com a globalização, os materiais se tornam onipresentes, além de exercerem forte pressão sobre as culturas tradicionais, pois os seus imperativos são a conquista de mercados e a velocidade de circulação, operada, principalmente, pelas mídias. No entanto, como destaca Moser, não devemos considerar a globalização nem como panaceia nem como o processo de apagamento de todas as diferenças – não podemos igualar, por exemplo, a reciclagem de um modelo europeu na América Latina com a reciclagem de um modelo latino-americano na Europa.

Ao afirmar que a constituição de qualquer cultura requer um mínimo de repetição, Moser propõe que devemos especificar a nossa reciclagem cultural contemporânea de maneira comparativa com outras épocas, enfatizando os modos particulares de apropriação. O autor utiliza, como exemplo de comparação histórica, o conceito de imitação, precursor do conceito de reciclagem, porém pertencente a um paradigma estético diferente. De acordo com Walter Moser:

Si l'appareil conceptuel de l'imitation a encore partir liée avec la théorie de la représentation de type platonicien, s'accommode facilement de la mimésis et peut même intégrer des développements romantiques qui proposent une subjectivisation du processus de création (avec, entre autres, les concepts d'expression, d'originalité, d'authenticité), le recyclage demande un travail de conceptualisation différent qui fait implorer des oppositions telles que *modele vs imitation*, *original vs copie*, et surtout ne permet plus d'attribuer le processus de création – ou

41. Ibidem, p. 42.

42. RINCÓN, Carlos.

“Antropofagia, reciclagem, hibridação, tradução ou: como apropriar-se da apropriação”, 2011, p. 554.

faudrait-il plutôt parler désormais de (re)production? – à um agent humain autonome et souverain.⁴¹

Além dessa comparação no eixo histórico, o autor propõe a comparação no eixo intercultural, isto é, a comparação do modo como diferentes culturas lidam com a reciclagem cultural. Nesse sentido, deve-se refletir não só sobre os efeitos de indiferenciação provocado pela rápida difusão mundial das novas mídias e tecnologias, mas também sobre as táticas de resistência que as culturas locais desenvolvem contra essa homogeneização, considerando-se, assim, não apenas as formas de reapropriação que desdobram a reciclagem em um índice de decadência, mas, também, aquelas formas que a desdobram em um valor positivo. Moser manifesta-se, portanto, contra julgamentos globais e lamentações no que se refere às análises sobre a reciclagem cultural, e a favor de que as situações de reciclagem sejam analisadas caso a caso. Por serem diversas e complexas, essas situações abrem um campo hermenêutico bastante ambivalente e cabe ao intérprete assumir os resultados. Trabalhar, portanto, com o termo não implica aceitar todas as suas apostas de conceitualização, mas tentar compreender o que fazemos dele e quais são as suas implicações.

No texto “Antropofagia, reciclagem, hibridação, tradução ou: como apropriar-se da apropriação”, Carlos Rincón afirma como a metáfora da reciclagem cultural desloca o acento de expressões como “reutilização” e “reapropriação” culturais para os aspectos tecnológico e econômico do processo. A especificidade do termo reciclagem, em relação às outras metáforas que se dedicam a explicar intercâmbios culturais, tais como *antropofagia*, *hibridação* e *tradução*, se fixaria, portanto, em torno da tecnologia e da produção industrial. Conforme o autor,

A reciclagem cultural tornaria então novamente disponível um material proveniente do passado e já utilizado, ao separá-lo de seu contexto anterior ou ao esvaziá-lo de seu conteúdo, para dar-lhe forma e utilização mudadas. E, por outro lado, a reciclagem se deixaria entender também como uma nova forma de obtenção de “matérias-primas”, aplicada à segunda natureza, a industrialmente produzida, do mundo da vida moderna. [...] A metáfora, por isso mesmo, situa-se na encruzilhada dos desenvolvimentos tecnológicos de ponta, dos discursos da ecologia e, ao mesmo tempo, das formas ‘arcaicas’ de apropriação da natureza.⁴²

Nesse sentido, podemos pensar o disco, levando-se em conta tanto seus aspectos físicos quanto simbólicos, a partir do que Walter Moser denomina de *reciclagem cultural*, na medida em que, por meio dele, Tom Zé processa a inclusão de “restos” e “dejetos” no espaço cultural e artístico. Além disso, com a reciclagem do lixo lógico, o espaço hegemônico incorpora materiais

culturais de outras procedências, colocando-os em diálogo. Ao recuperar e plagiar o *modus operandi* da Tropicália, separando-a de seu contexto anterior “para dar-lhe forma e utilização mudadas”, Tom Zé desloca a antropofagia do centro da interpretação do movimento.

Desde a capa até a tese, desde o arranjo com colagens e citações até a concepção formal do disco, o procedimento que está em operação é o da reciclagem⁴³. Esta é a Tropicália de Tom Zé. A leitura de Tom Zé dá conta, portanto, da diferença de tempos históricos entre a Tropicália e a Antropofagia de Oswald de Andrade. Compreendendo as duas nos termos da “apropriação cultural”, a reciclagem cultural opera melhor com o momento tropicalista do que a antropofagia, pois considera os desafios em torno de uma indústria cultural mais estabilizada, de um mercado de bens simbólicos e culturais mais presente e de uma heterogeneidade de tempos e de culturas, cujos fluxos avançam diante de uma globalização em um nível de intensidade que Oswald de Andrade não vivenciou. Porém, a Tropicália e a Antropofagia se tocam no que diz respeito à potência dada à alteridade⁴⁴.

Em seu livro *Alegorias do subdesenvolvimento*, o crítico de cinema Ismael Xavier afirma que, ao fazer da intertextualidade o seu maior programa, o tropicalismo completou “o arco de reposições do modernismo dos anos 20 realizado no binômio 50-60”⁴⁵. Porém, a operação digestiva da antropofagia como reação à dominação é, no caso tropicalista, mobilizada em outro contexto cultural, bastante distinto daquele em que os *Manifestos* de Oswald de Andrade foram escritos. De acordo com Xavier:

Agora, o campo de batalha é a mídia eletrônica, o cinema e todo um aparato industrial-mercantil efetivamente presente numa sociedade onde a modernização já cumpriu algumas etapas, explicitou seus aspectos contraditórios e deixou claro que o avanço técnico não possui um teor libertário automático. E o confronto ocorre no quadro de uma indústria cultural que já ganhou experiência em absorver a subversão e o veneno da paródia; a lógica da indústria, afinal, não é outra senão a dessa própria operação digestiva projetada em outra escala e controlada por quem efetivamente detém o poder.⁴⁶

Músico de espírito inventivo e conectado com questões de seu tempo, podemos dizer que Tom Zé é um reciclador (ou, como ele afirma, um “retardista”), mas um reciclador crítico – crítico de uma modernidade que reduz os homens a resíduos/máquinas, crítico do desperdício dos países “civilizados” e de nosso papel como consumidores do lixo civilizado, crítico do *copyright* e das iniciativas de cerceamento da informação. Tom Zé se mostra, então, um tropicalista bastante preocupado com

43. Pensando, ainda, na ideia da reciclagem, nos deparamos, no decorrer da audição do disco, com aquilo que, segundo Tom Zé, o técnico de som considerou “defeito” em, praticamente, todas as músicas, e com o que Tom Zé, discordando dele, considerou “poesia pura” e “uma preciosidade de humor”. Os “erros”, os restos da gravação que deveriam ter sido excluídos/recortados são incorporados às músicas. O lixo lógico intervém sobre a perspectiva apolínea de gravação, o “defeito” se torna parte da pulsão criadora e a obra se mostra em sua preparação.

44. Observando que ocorre tanto na Tropicália quanto na Antropofagia um fortalecimento dos espaços locais e transnacionais, em detrimento do espaço nacional, podemos associar a leitura de Tom Zé ao que Boaventura de Souza Santos define como “cultura de fronteira”. Dessa maneira, o que Tom Zé nos mostra, com sua tese, é que o acentrismo da cultura portuguesa, isto é, seu universalismo sem universo feito da multiplicação infinita dos localismos teria se estendido ao Brasil. Para mais informações sobre a “cultura de fronteira”: SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*, 1994.

45. XAVIER, Ismael. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*, 2012, p. 48-49.

46. *Ibidem*, p. 49.

47. TOM ZÉ. *Com defeito de fabricação*. Produtor: David Byrne. São Paulo: Luaka Bop/Warner Bros, 1998. 1 CD.

os resultados mais deploráveis da globalização, sem se paralisar diante disso. Em sua produção artística, Tom Zé assimila o erro, o defeito, o lixo, o improvisado, que submerge de outra lógica. Como afirma o músico, os androides baratos do Terceiro Mundo “revelam alguns ‘defeitos’ inatos, como criar, pensar, dançar, sonhar; são defeitos muito perigosos para o Patrão Primeiro Mundo”²⁴⁷.

Referências

CARDOSO FILHO, Jorge; JANOTTI JÚNIOR, Jeder.

“A música popular massiva, o mainstream e o underground trajetórias e caminhos da música na cultura midiática”.

In: _____. *Comunicação e música popular massiva*. Salvador: EDUFBA, 2006.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. 4. ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

MOSER, Walter. «Le recyclage culturel ». In: MOSER, W. et al (Orgs.). *Recyclages: économies de l'appropriation culturelle*. Montreal: Les Éditions Balzac, 1996, p.23-53.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

RINCÓN, Carlos. “Antropofagia, reciclagem, hibridação, tradução ou: como apropriar-se da apropriação”. In: CASTRO ROCHA, João Cezar de; RUFFINELLI, Jorge (Org.). *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: Editora Realizações, 2011.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 7. ed. Edições Afrontamento: Porto, 1994.

SOVIK, Liv. “O Haiti é aqui / O Haiti não é aqui”: música popular, dependência cultural e identidade brasileira na polêmica Schwarz-Silviano”, 2005. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/grupos/mato/Sovik.rtf>>. Acesso em: dez. 2013.

TOM ZÉ. “A Tropicália segundo Tom Zé”. *Revista Bravo!*, Edição 179, jul. 2012.

_____. *Com defeito de fabricação*. Produtor: David Byrne. São Paulo: Luaka Bop/Warner Bros, 1998. 1 CD.

_____. “Em novo disco, Tom Zé estuda as origens remotas do tropicalismo”. *Folha de S. Paulo*, 25 jul. 2012. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/>>

ilustrada/56387-em-novo-disco-tom-ze-estuda-as-origens-remotas-do-tropicalismo.shtml>. Acesso em: mar. 2013.

Entrevista a Lucas Nobile.

_____. “Entrevista RS - Tom Zé”. *Rolling Stone*, Edição 71, ago. 2012. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/edicao-71/entrevista-rs-tom-ze#imagem0>>. Acesso em: jun. 2013. Entrevista a Antônio do Amaral Rocha.

_____. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

_____. *Tropicália lixo lógico*. Produtor: Daniel Maia. São Paulo: Tom Zé (Independente/Natura), 2012. 1 CD.

_____. “Tom Zé fala sobre disco “Tropicália Lixo Lógico” e sobre shows em São Paulo”. *Folha de S. Paulo*, 21 set. 2012. Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1156412-tom-ze-fala-sobre-disco-tropicalia-lixo-logico-e-sobre-shows-em-sao-paulo.shtml>>. Acesso em: mar. 2013. Entrevista a Marcos Grinspum Ferraz.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. ‘Lixo lógico’. *O Globo*, 5 ago. 2012. Segundo Caderno. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/lixo-logico-5692980>>. Acesso em: out. 2012.

WISNIK, José Miguel. “A gaia ciência: Literatura e música popular no Brasil”. In: _____. *Sem receita: ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

_____. ‘Analfatóteles’. *O Globo*, Segundo Caderno, p. 2. 28 jul. 2012.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

