



UFRJ

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

IVO MINEIRO TEIXEIRA

**Tom Zé e a Filosofia Brasileira: Ou passa a aprender com a rua ou não vai
sobreviver**

RIO DE JANEIRO

2021

IVO MINEIRO TEIXEIRA

Tom Zé e a Filosofia Brasileira: Ou passa a aprender com a rua ou não vai sobreviver

Trabalho de conclusão de curso, apresentado ao departamento de Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado em Filosofia.

Orientadora: Adriany Ferreira de Mendonça.

RIO DE JANEIRO

2021

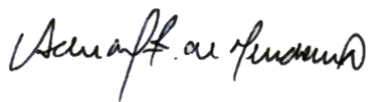
IVO MINEIRO TEIXEIRA

Tom Zé e a Filosofia Brasileira: Ou passa a aprender com a rua ou não vai sobreviver

Trabalho de conclusão de curso, apresentado ao departamento de Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado em Filosofia.

Aprovado em: 25/10/2021

BANCA EXAMINADORA



Nota 10,0 (dez)

Prof. Dr. Adriany de Ferreira Mendonça

UFRJ



Nota 10,0 (dez)

Prof. Dr. Rafael Haddock-Lobo

UFRJ



Nota 10,0 (dez)

Prof. Dr. Filipe Ceppas de Carvalho e Faria

UFRJ

RESUMO

O objetivo do presente trabalho é pensar a Tropicália como um projeto de filosofia brasileira, refletindo sobre o impacto do movimento tropicalista na cultura, no pensamento filosófico e na política do Brasil. Para isso utilizarei a produção de Tom Zé, tanto fonográfica quanto textual, para localizar os preceptores filosóficos e o projeto de transformação da realidade nacional que o tropicalismo desenvolveu desde seu início. A fonte principal do trabalho é o álbum *Tropicália lixo lógico*, em que Tom Zé expõe sua tese sobre a origem do movimento tropicalista.

Palavras-Chave: Tropicália; Tom Zé; Filosofia brasileira; Tropicália lixo lógico

ABSTRACT

The aim of this paper is to think about Tropicália as a project of Brazilian philosophy, considering the impact of the tropicalist movement on Brazilian culture, philosophical thought and politics. In order to do this, I'm going to use Tom Zé's production, both phonographic and textual, to locate the philosophical tutors and the project of transformation of the national reality that tropicalism has developed since its beginning. The main source of this work is the album *Tropicália Lixo Lógico*, in which Tom Zé presents his thesis on the origin of the tropicalist movement.

Keywords: Tropicália; Tom Zé; Brazilian philosophy; Tropicália Lixo Lógico

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
1.1. Mas o que salva a humanidade / É que não há quem cure a curiosidade	7
1.2. Com quantos quilos de medo se faz uma tradição?	12
2. Capítulo 1: Tom Zé, te explicando para te confundir	17
3. Capítulo 2: Mas voltemos aos anos 60	29
3.1. Apocalipsom A	29
3.2. Tropicalea Jacta Est	35
3.3. Marcha enredo da creche tropical	42
3.4. Tropicália lixo lógico	49
4. Considerações finais	55
5. Referências Bibliográficas	57

INTRODUÇÃO

Mas o que salva a humanidade / É que não há quem cure a curiosidade

Em 2016, uma polêmica foi suscitada na Academia Brasileira de Filosofia – ou, pelo menos, o mais próximo possível de polêmica que pode acontecer em uma academia de filosofia. O motivo era o artigo de Rafael Haddock-Lobo intitulado *Filosofia brasileira – uma questão?*.

O artigo publicado na coluna *online* da Associação Nacional de Pós-Graduação em Filosofia (ANPOF) iniciou um debate necessário sobre a existência e a necessidade de uma filosofia brasileira. Como esse diálogo ganhou mais força nos últimos anos, apesar de possuir raízes em conversas de décadas atrás, algumas questões ainda basilares precisam ser definidas para cercar os limites do tema e qualificar o debate. A primeira questão, e a mais evidente, é a pergunta: o que seria uma filosofia brasileira?

Se a resposta fosse, imediatamente, uma filosofia produzida no Brasil, se esse fosse o único requisito para enquadrar um pensamento filosófico como “filosofia brasileira”, o debate seria simplesmente inútil. Hoje, no Brasil, se produz muita filosofia e muita filosofia de qualidade. Como o Rafael Haddock-Lobo afirma:

(...) tanto na área de história da filosofia como da lógica e da filosofia analítica, participamos de um amplo debate internacional e podemos afirmar que em nada ficamos atrás deles, “os desenvolvidos” (com exceção, é claro, de condições de trabalho, financiamentos, bibliotecas etc.). (HADDOCK-LOBO, 2016)

A questão, portanto, parece ter como foco algo além de uma mera questão geográfica. No Brasil encontramos, com facilidade, nomes de relevância internacional, gabaritados comentadores das mais diversas áreas da filosofia, de Platão a Derrida. A problemática parece girar em torno de uma outra questão, que o próprio Haddock-Lobo formula no artigo: “por que não há um grande nome na filosofia brasileira como encontramos na literatura, cinema, artes plásticas etc.?” (HADDOCK-LOBO, 2016).

Essa pergunta imediatamente sofisticada o debate, faz com que a resposta tenha que ser mais complexa do que uma simples discussão territorial, geográfica, sobre a naturalidade de determinados filósofos. O ponto é mais profundo, o questionamento que se faz é sobre a falta de nomes na filosofia brasileira que se destaquem e representem uma

certa noção de brasilidade, uma determinada maneira de expressar as questões nacionais por meio da filosofia, como em diversas outras áreas é possível notar.

É certo que nesse debate há sempre um desafio que ronda: a exaltação ufanista de saberes “do Brasil”, que podem ser instrumentalizados para a legitimação do Estado-nação que se estabeleceu.

Vladimir Safatle, em um artigo resposta ao texto inicial de Rafael Haddock-Lobo, pergunta se filosofias nacionais “(...) servem para reiterar a existência de um espírito que só existe para dar alguma organicidade à monstruosidade institucional chamada de Estado-nação com seu símile intangível e ‘imaterial’, a saber, a ‘cultura nacional’”? (SAFATLE, 2016). Ou seja, se um resgate de uma filosofia brasileira não seria uma construção fantasmagórica de coisas distantes entre si, mas que se unificariam sob o enorme guarda-chuva da “brasilidade”, ou de qualquer outra nação que se queira estabelecer.

A discussão sobre esse indefinível, aquilo que faria com que determinada coisa representasse o Brasil, além da própria certidão de nascimento, pode, e deve, ser estendida a outras áreas. Existe um certo consenso, maior do que o presente na discussão sobre uma filosofia brasileira, no mundo das artes, sobre uma “assinatura” brasileira, um certo jeito nacionalmente desenvolvido de expressão artística, tenha ela as mais diversas formas. Como Haddock-Lobo afirma sobre essa “marca” brasileira nas artes:

Certamente, foi esse estilo ou assinatura que artistas como Tarsila do Amaral, João Cabral de Melo Neto, Guimarães Rosa, Glauber Rocha, Egberto Gismonti, por exemplo, acabaram crivando como “brasilidade”, que os tornou reconhecidos nacional e internacionalmente. (HADDOCK-LOBO, 2016)

Esse modo particular de pensar, específico de uma determinada região, de desenvolver a visão artística, faz com que os artistas se destaquem, não apenas como reprodutores de certas correntes estéticas internacionalmente reconhecidas, mas como inovadores, com um novo jeito de se relacionar com a produção artística.

Mas, assim como na filosofia, apenas o reconhecimento de determinada obra artística como representante da certa nacionalidade pode ser uma categoria vazia, uma construção posterior da formulação da própria obra para construir o tal “espírito que fornece organicidade ao monstro chamado Estado-nação” ao qual Vladimir Safatle se referia.

Determinada coisa ser reconhecida como porta-bandeira da “brasilidade” pode, na verdade, ser uma instrumentalização para servir como mecanismo de dominação, a criação de uma unidade que, a princípio, não existiria, para depois ser explorada:

Este jogo de embaralhamento territorial não é apenas expressão de um espírito gratuito de contenda. Ele é apenas uma maneira de lembrar que boa parte do que chamamos de estilos nacionais talvez não se sustentem mais por serem, na verdade, construções culturais heteróclitas de burguesias locais que procuravam, a partir do século XIX, justificar seu controle e suas fronteiras econômicas produzindo tradições, criando a ilusão de uma organicidade de ideias e formas que expressariam de maneira privilegiada o “espírito” de um povo. (SAFATLE, 2016).

Portanto, existir no senso comum algo como uma “música popular brasileira”, que, teoricamente, representaria os traços, os “sotaques” brasileiro, como Haddock-Lobo chama, não significa necessariamente a existência propriamente dita dessa representação nacional pela arte. Assim como, na filosofia, juntar os mais variados filósofos e agrupá-los em uma unidade caracterizada apenas pelo local de nascimento, e justificar essa bricolagem com base na visão do senso comum de “existir uma filosofia francesa”, não parece ser um argumento muito forte também:

É sempre possível recusar esta maneira um pouco selvagem de eliminar o problema apelando à irredutibilidade de um fato empírico sabido de todos. Pois queiramos ou não há filosofia francesa, alemã e anglo-saxã. Há livros sobre isto, há centros de pesquisa com tais nomes, há pessoas que reivindicam para si certo pertencimento, há disputas pela influência. É verdade, há tudo isto, mas é sempre possível se perguntar: que tipo de realidade é esta? (SAFATLE, 2016).

Esse debate entre dois grandes nomes do círculo filosófico brasileiro só reforça como responder à nossa pergunta inicial “o que seria uma filosofia brasileira?” é difícil. É complexo tentar delimitar o que seria uma filosofia nacional sem cair em estereótipos da brasilidade e sem criar uma forma fantasmagórica representativa do Estado-nação.

Mas talvez esse seja o caminho inverso do necessário. Pensar em uma filosofia brasileira faz muito mais sentido se imaginarmos não uma filosofia que surja no Brasil, tenha origem na cultura, nas questões, do povo brasileiro, mas sim em uma filosofia que se volte ao Brasil. Esse é o ponto defendido por Gerd Bornheim em seu texto *Filosofia e realidade nacional* (1980), em que o autor se propõe a debater quais são as características de uma filosofia brasileira:

Porque esse caráter nacional apresenta-se muito mais como o que deve ser construído, como tarefa criativa a ser realizada, do que como desvelamento de uma realidade anterior e à qual bastaria adaptar-se. (BORNHEIM, 1980, p. 144)

Com essa chave de interpretação é possível compreender como os mais diversos filósofos de uma mesma nação, mesmo seguindo correntes filosóficas das mais distintas, conseguem ser agrupados sob uma mesma categoria. Para exemplificar, podemos pensar em nomes da filosofia alemã.

Apesar de Nietzsche e Hegel serem diametralmente distantes, filosoficamente falando, com teorias incompatíveis, não havendo diálogo entre os dois, é possível classificá-los como “filósofos alemães” pois ambos, cada um de sua maneira, pensam nas questões que a Alemanha vivia, em como resolver problemas de ordem política, e com isso desenvolvem uma teoria imbricada de questões pelas quais o país se defrontava.

Hegel acompanhava a chegada da burguesia ao poder no período da Revolução Francesa, e tinha sua filosofia marcada por uma tentativa de situar o então Império Romano-Germânico, política e intelectualmente, com as novas teorias, as novas formas de enxergar o mundo que se estabeleciam em seu tempo. A obra mais explícita nessa tentativa é o *Princípios da Filosofia do Direito*.

Já Nietzsche, que viveu algumas décadas após Hegel, não viveu a explosão das Revoluções Burguesas na Europa, no fim do século XVII e começo do XVIII, mas passou pelo momento de formação do Estado-nação alemão. E seus escritos também refletem isso, e não só naqueles mais abertamente políticos como também em seus escritos, por exemplo, sobre estética, em que ele reflete sobre as implicações do Estado alemão na cultura. É possível notar a preocupação com o caminho que o Estado alemão seguia em diversos livros em que Nietzsche alertava para os perigos políticos e culturais que a unificação do Império Alemão trazia.

Portanto, pensar em uma filosofia nacional passa por refletir sobre categorias que atuem em cima de uma realidade nacional, e não questões que saiam dessa mesma realidade nacional. Não existe o perigo de cair em uma idealização da brasilidade, já que a filosofia nacional não tem sua origem em algo anterior, constitutivo, que a projeta, mas sim em algo futuro no qual se deve atuar. Bem como não há a legitimação do fantasma do Estado-nação, já que a filosofia nacional não tem uma função representativa, de modo a justificar a existência metafísica desse “espírito”, como diz Safatle (), mas apenas pensar com base em categorias sociais, culturais, de determinado local.

Uma afirmação de Gerd Bornheim (1980) no debate sobre o ensino da lógica aristotélica nas escolas, em um contexto mais amplo sobre o ensino de filosofia no Ensino Médio, pode ajudar a entender a questão. Bornheim afirmava que no modelo educacional tradicional, que começava o ensino de filosofia com a lógica clássica:

(...) não se aprendia nada. E transmitia-se uma imagem totalmente falsa da Filosofia, sem vinculação sofrida com o mundo em que vivemos. Realmente, como ensinar a pensar a realidade se não se embrenha o pensamento nas contradições que urdem a própria tessitura do real. (BORNHEIM, 1980, p. 147)

Ou seja, uma filosofia que não se embrenha nas contradições reais de um determinado local não serve para nada, já que não ensina nada. Para o ensino de filosofia no Ensino Médio, bem como para qualquer grau de sofisticação da filosofia, o objetivo é atuar sobre uma realidade qualquer, gerando conceitos, reflexões, constatação de aporias, que tenham uma realidade nacional como pano de fundo para sua atuação.

A questão “o que seria uma filosofia brasileira?”, portanto, tem, ao menos provisoriamente, como resposta: uma filosofia que se debruce sobre a realidade nacional, que lide com as questões do povo, não para representá-lo, para ser uma projeção metafísica do “espírito” do povo, mas sim para se inserir nessa realidade de modo a transformá-la.

Como Gerd Bornheim coloca: “Vale dizer que a origem não está simplesmente no passado, na diferença enquanto já constituída; se a verdade fosse um mero passado, então a história seria como ‘um cadáver abandonado ao seu impulso vital’, para usar a expressão de Hegel.” (BORNHEIM, 1980, p. 144). Uma filosofia brasileira, portanto, não se origina no passado, mas sim no futuro, e esse futuro, ao mesmo tempo, altera o passado para colocar novas possibilidades, o surgimento de um novo horizonte no futuro coloca essa origem já no passado.

Bergson, falando sobre a Primeira Guerra Mundial, afirma que, antes da declaração de guerra, ela parecia “*simultaneamente provável e impossível*” (BERGSON, 2005, p.1102), e que, com o início dos combates, a certeza do início da guerra se colocava no passado como certeza. Sobre essa “alteração” do passado, ele diz:

Nunca aleguei que se pudesse inserir a realidade no passado e assim trabalhar para trás no tempo. Entretanto, sem dúvida, pode-se inserir ali o possível, ou melhor, a cada momento o possível ali se insere. Na medida em que a realidade nova e imprevisível cria a si mesma, sua imagem se reflete atrás dela no passado indefinido: essa nova realidade sempre teria sido possível; mas somente no exato momento de seu surgimento real é que começa a sempre ter sido, e é por isso que digo que sua possibilidade, que não precede a realidade, a terá precedido assim que essa realidade surgir. (BERGSON, 2005, p. 1340.)

Essa reflexão é útil para entender a problemática da filosofia brasileira. A afirmação de uma filosofia nacional, os conceitos formulados por uma filosofia que visa a alteração das questões nacionais, portanto, insere em sua origem essas mesmas questões,

introduz na origem da identidade nacional a possibilidade, a potência, de transformação que essa nova realidade propõe.

É assim que deve ser entendida a frase “Deveria haver, portanto, uma filosofia brasileira, provida de categorias, que desvendassem aquilo que o País é, a sua verdade.” (BORNHEIM, 1980, p. 124), presente logo no início do texto *Filosofia e realidade nacional* de Gerd Bornheim. A filosofia brasileira desvenda aquilo que o País é, a sua verdade, com suas categorias, mas inserindo nessa sua origem, colocando nessa realidade nacional, as condições criadas posteriormente de alteração da própria realidade nacional.

Com quantos quilos de medo se faz uma tradição?

Haddock-Lobo afirma que na área da estética, por exemplo, “referem-se constantemente a Proust, Hölderlin, Homero etc., que nos chegam por contrabando de nossos queridos autores europeus, sem que, ao menos, tenham lido ou tido um contato mais cuidadoso e carinhoso com João Cabral de Melo Neto, Guimarães Rosa, Tarsila do Amaral, Patativa do Assaré e assim por diante.” (HADDOCK-LOBO, 2020). É sempre bom ressaltar que evidentemente não existe nenhum problema de estudar os grandes artistas e autores europeus, para que o discurso não caia em uma xenofobia, mas sim questionar como os jovens estudantes, desde o início de seus estudos em filosofia, são apresentados às questões políticas e estéticas debatidas na Europa e pouco são apresentados às questões nacionais, ou ao campo de produção artística nacional.

Se a filosofia brasileira for entendida, como o proposto no artigo de Gerd Bornheim, como um sistema de conceitos e categorias que se voltem para o Brasil de modo a pensar a realidade nacional e se inserir nela, então existe uma tradição filosófica riquíssima desenvolvida por décadas já, mas talvez não como uma prática sistemática dentro da academia de filosofia.

O que, até com certo consenso dentro da academia, pode ser visto como lar de pensadores e pensadoras brasileiros, é a literatura. Haddock-Lobo cita, por exemplo, a filosofia de Riobaldo em *Grande sertão: veredas* como “uma das obras que considero fundamentais para meus propósitos [de pensar uma filosofia popular brasileira]” (HADDOCK-LOBO, 2020).

A literatura, e os livros em geral, porém, continuam sendo um *locus amoenus* para a filosofia, e em um país que, em 2019, possuía ainda 11 milhões de analfabetos e 38 milhões de analfabetos funcionais (IBGE, Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio,

2019), se basear apenas na produção escrita para pensar em uma filosofia brasileira não parece ser a melhor estratégia. Em um país que, mesmo alfabetizado, mantém uma tradição da cultura oral forte, defender que o pensamento filosófico se desenvolveu apenas pelos produção escrita parece fechar as portas para diversas fontes para o entendimento da realidade nacional.

Por isso Haddock-Lobo propõe que, para pensar uma filosofia brasileira:

algumas medidas metodológicas precisam ser tomadas: a primeira delas é a necessidade de não nos atermos aos livros para experimentarmos o que seria esta cultura brasileira – músicas, imagens, lugares e pessoas também devem ser experimentados a fim de assombrarem nossa escrita; a segunda é que precisamos desenvolver uma escuta não apenas para a cultura, pois isso, de algum modo já temos, mas o real desafio é aprendermos a pensar a partir de uma experimentação da cultura popular brasileira, ou, melhor ainda, das culturas populares brasileiras. (HADDOCK-LOBO, 2020)

E nesse sentido de experimentarmos também as músicas, imagens, lugares e pessoas para experimentar as culturas populares brasileiras, e assim termos os pilares para compreender e se aprofundarmos na realidade nacional, que chegamos na Tropicália.

Um dos movimentos estéticos mais marcantes da história do Brasil, que, em suas inovações, conjuga “músicas, imagens, lugares e pessoas”, que tinha seu foco na questão nacional brasileira, em toda a complexidade do momento que era vivido na ditadura dos anos 1960, e já foi analisado em sua dimensão musical e artística, mas que ainda não foi compreendido em sua dimensão filosófica.

Já existe, atualmente, uma explicação consolidada para o fenômeno da Tropicália, suas origens, suas referências, etc. Essa visão pode ser encontrada, dentre outros lugares, no livro *Verdades tropicais* de Caetano Veloso. Para Caetano, existe uma linha contínua entre o Modernismo, em especial o projeto antropofágico de Oswald de Andrade, a Bossa Nova, o Rock internacional e a Tropicália, sendo o último resultado culminante de um processo antropofágico dessas referências artísticas. Essa visão hoje em dia já parece consolidada como uma das interpretações mais adequadas da Tropicália, até porque é referendada por um dos maiores nomes do Tropicalismo.

Mas uma nova chave de interpretação foi sugerida por Tom Zé em seu álbum *Tropicália lixo lógico*, de 2012. O músico parece arquitetar não somente uma genealogia da Tropicália, mas também um edifício de referências filosóficas, culturais e sociais que desembocaram na Tropicália, caracterizando a Tropicália como um movimento, também, filosófico, e uma filosofia brasileira, que sistematiza sobre uma realidade nacional específica, com “sotaque” baiano.

O disco *Tropicália lixo lógico* pode ser entendido não somente como uma biografia filosófica da Tropicália, mas também como uma autobiografia filosófica de Tom Zé. No álbum de 2012, o cantor baiano sistematiza uma filosofia brasileira que o foi sendo construída durante toda sua vida e carreira. O filósofo baiano propõe que a Tropicália é “o duplicado tesouro”¹ fruto de uma confluência de filosofias, em especial “O saber de Aristóteles / com a cultura do mouro”², ou seja, fruto de duas diferentes “estruturas de pensar”³ que entraram em choque em uma região específica, o interior da Bahia, e resultaram em uma explosão criativa a partir do contato com as novas tecnologias do século XX, em especial a rádio e a televisão.

O grande objetivo, portanto, que Tom Zé tinha ao compor o disco era mostrar as influências filosóficas que nortearam todo o caminho da Tropicália. Mas é interessante entender, também, como as referências filosóficas da Tropicália se misturam intrinsecamente com as referências filosóficas que Tom Zé tinha durante sua juventude, o que faz levantar o questionamento sobre em que ponto e em qual profundidade estudar o Tom Zé é estudar a Tropicália, e vice versa. Essas relações, porém, ainda são obscuras e merecem ser aprofundadas.

O músico de Irará é, provavelmente, o maior representante do projeto tropicalista, e isso hoje em dia já é possível de ser falado sem muitas restrições. Apesar de não ser o nome mais famoso - Caetano Veloso e Gilberto Gil, por exemplo, gozam de muito mais fama - Tom Zé é tido hodiernamente como aquele que se manteve mais fiel à Tropicália. Falar isso não chega a ser uma novidade, o próprio Caetano Veloso concorda em um artigo publicado n’O Globo

Diferentemente da bossa nova, a Tropicália é coisa de Tom Zé. Não só ele fez parte do movimento: ele realizou as obras mais ambiciosas no sentido de caracterizá-lo. É como se Gil, eu, Sérgio Dias e Rita Lee tivéssemos cada um partido para algo livre do projeto inicial: Tom Zé ficou com as questões centrais. E a biografia da Tropicália que ele apresenta nessa nova obra tem muito de autobiografia. (VELOSO, 2012)

Uma primeira aproximação, portanto, aparece quando Caetano afirma que Tom Zé “ficou com as questões centrais”. Mas essa explicação, ainda é muito baseada nas questões históricas, contingentes, e não explica exatamente a razão que faz com que Tom Zé e a Tropicália estejam tão intimamente conectados.

¹ Tom Zé, *Apocalipsom A*, 2012.

² *Ibidem*

³ Tom Zé, *Tropicália lixo lógico*, 2012.

A explicação tradicional afirma que a Tropicália acabou “sobrando” com Tom Zé, enquanto os demais integrantes do grupo inicial partiram para outras experimentações artísticas.

Alguns membros da Tropicália teriam se afastado um pouco do experimentalismo, das rupturas com a tradição da música popular brasileira, para se adequarem ao espaço no mercado, conseguiram se adaptar, em um jogo de concessões, trazendo o senso comum do gosto musical um pouco mais para o experimentalismo, mas ao mesmo tempo cedendo um pouco aos gostos já instituídos desse mesmo senso comum. Bernardo Oliveira, em seu livro *O livro do disco: estudando o samba* (2014) sobre o álbum de Tom Zé *Estudando o samba* (1973) afirma que:

Com a transição dos anos de chumbo para a década de 1970, esse efeito liberador do tropicalismo pôde ser reavaliado pela classe média, ajustando-se paulatinamente a uma aparência menos ameaçadora e ao gosto médio dilatado que o próprio tropicalismo estimulou, o que possibilitou a inserção de parte do grupo tropicalista no quadro da MPB. (OLIVEIRA, 2014, p. 31)

Ou seja, nos anos 1970, enquanto Caetano Veloso e Gilberto Gil compunham verdadeiras obras primas da MPB, como *Transa* (1972), de Caetano, e *Expresso 2222* (1972), de Gil, álbuns que fizeram grande sucesso, e que já estavam mais em conformidade com o cenário da música brasileira Tom Zé insistia com a música experimental, a poesia concreta, ou seja, as “grandes questões” da Tropicália, como Caetano se referiu, melhor ilustrada pelos seus *instromzémentos*.⁴

Mas Tom Zé, ao discorrer sobre a Tropicália em *Tropicália lixo lógico* abre espaço para pensar a questão de uma outra maneira. Em quatro canções: (I) *Apocalipsom A (O Fim no Palco do Começo)* (II) *Tropicalea Jacta Est* (III) *Marcha-enredo da Creche Tropical* (IV) *Tropicália Lixo Lógico*, cada uma com um propósito diferente, Tom Zé desenvolve sua tese, que pretende ir contra a explicação baseada no desenvolvimento histórico, já mencionada. A proposta tomzeniana é que a Tropicália deve muito mais aos “professores de infância, aos cantadores de folclore que estavam com aquela metafísica fazendo a cabeça deles girar em outro conceito de mundo que não era o aristotélico”⁵ do que ao Rock internacional, ao Modernismo e a Bossa Nova. O sucesso da Tropicália, e, principalmente, a inovação do projeto Tropicalista não é ser continuidade a projetos

⁴ Nos anos 1970, Tom Zé se dedicou à criação de novos instrumentos, feitos de objetos que seriam, até então, musicalmente impensáveis, como uma velha enceradeira quebrada, batizada de *encercópios*, uma série de esmeris que ele utilizava para tocar agogô, que Tom Zé chamou de *buzinório*.

⁵ Transcrição de entrevista de Tom Zé concedida ao programa Agenda. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KcNDniOsh-8&ab_channel=LeandroLopes.

inovadores que vinham se desenvolvendo no mundo aristotélico, metonímia que Tom Zé utiliza para falar do mundo ocidental, mas sim propor uma “moçárabe possível solução”⁶, um jeito diferente de ver as coisas.

Frente a inovações tecnológicas que mudaram o jeito pelo qual a cultura é transmitida, Tom Zé cita a passagem da predominância do registro escrito dos livros para o registro oral da rádio e da televisão, os “caipiras do nordeste”, como Tom Zé se refere a si mesmo e seus companheiros tropicalistas, com sua educação moura, educada já pela via oral, como o músico fala “Perdida por lá, a cultura oral, oh mal!”⁷, com o canto provençal e os jograis estavam mais dispostos a experimentar nesse novo registro, estavam preparados para “Resolver também com nossas armas a questão” (), ou seja, se relacionar com a produção artística e filosófica com as armas da tal “cultura do mouro” (), e não só com o aristotelismo do ocidente.

Se a Tropicália for entendida como uma “moçárabe estrutura de pensar”, como Tom Zé define a Tropicália, também pode ser compreendida como o modo com que o músico baiano foi criado, a estrutura de pensar do próprio Tom Zé. Nesse sentido que a aproximação entre Tom Zé e Tropicalismo pode ser compreendida: o modo como os dois interpretam, se manifestam e compreendem as questões é o mesmo pois ambos compartilham dessa mesma “cosmovisão”, como Tom Zé chama. Essa questão geográfica, que, para não cair no perigo de uma filosofia nacional que legitime um Estado-nação que Safatle nos alertou, não deve ser entendida pela geografia, mas sim, como Caetano Veloso propõe em sua resenha sobre o álbum de Tom Zé, pelas “sutis diferenças” (VELOSO, 2012) entre a vida urbana e a vida sertaneja: “Não tínhamos o repentista, o cordelista ou o aboiador em voz de alcance. E palatalizávamos os dê e os tês antes do i.” (VELOSO, 2012), ou seja, essas sutis diferenças durante o crescimento dos jovens tropicalistas que faz com que Tom Zé esteja mais próximo, ligado quase umbilicalmente, da Tropicália.

Caetano, inclusive, concorda com a tese, ao afirmar que: “A biografia da Tropicália que ele apresenta nessa nova obra tem muito de autobiografia. Em Santo Amaro, eu vivia na periferia do Rio de Janeiro. Santo Amaro era urbana até a medula.” (VELOSO, 2012) Ser urbano até a medula representa, nesse contexto, ser aristotélico até

⁶ Tom Zé, *Tropicália lixo lógico*, 2012.

⁷ Tom Zé, *Marcha enredo da creche tropical*, 2012.

a medula, participando menos da “cosmovisão”⁸ moura que Tom Zé defende como a origem da Tropicália.

O que proponho aqui, portanto, é uma diferente chave de interpretação sobre a Tropicália, que pretende explicar, por meio das referências filosóficas de ambos, como a Tropicália se confunde com o Tom Zé e como os dois são nomes importantes na filosofia brasileira. Tendo como base a conceituação de Gerd Bornheim de uma filosofia brasileira como aquele sistema de categorias e explicações que criem um projeto que se insere em uma determinada realidade nacional para alterar seus pilares, será debatido como o tropicalismo, desde seu início, pode ser compreendido como um projeto não só estético, mas também político, que se propõe a modificar a realidade brasileira.

Para construir estas questões, esta monografia se divide em dois capítulos: no primeiro eu contextualizo o projeto dos discos-tese de Tom Zé, destrinchando o álbum *Estudando o samba* para ilustrar como o cantor baiano opera em suas investigações filosóficas, em especial a questão da epistemologia tomzeniana, que continua com ele em seus demais discos-tese. No segundo capítulo irei tratar do álbum *Tropicália lixo lógico*, e sua proposta filosófica de compreensão da Tropicália. Passando por cada uma das quatro músicas-tese do álbum, irei desenvolver a tese defendida por Tom Zé: o tropicalismo como um projeto de filosofia brasileira.

Capítulo 1: Tom Zé, te explicando para te confundir ⁹

É necessário, primeiramente, contextualizar o projeto dos chamados “discos-tese” que Tom Zé conduziu durante toda sua trajetória como músico e pensador brasileiro, para entender como ele conduz suas pesquisas filosóficas. Para entender melhor a Tropicália devemos nos aprofundar nas demais obras filosóficas do filósofo baiano.

Desde o início da carreira, o baiano sempre gostou de ressaltar sua ignorância, seu desconhecimento em relação ao mundo da música, dentre outras coisas. Isso pode ser verificado em diversos textos, como no livro *O livro do disco: estudando o samba*, em que Bernardo Oliveira afirma que “o autor admite a ‘falta de talento’ para a música e, particularmente, para a canção” (OLIVEIRA, 2014, p. 54). Em sua entrevista para o Roda

⁸ Ibidem

⁹ Referência ao trecho da música *Tô* (1976)

Viva de 1993, Tom Zé afirma: “Nunca fiz música na minha vida, só fiz tentativa.”¹⁰. Mas essa confissão de ignorância está presente em suas músicas, e até de maneira mais sistematizada.

Na música *Todos os olhos* (1973), por exemplo, Tom Zé afirma “De vez em quando/ Todos os olhos se voltam pra mim/ De lá do fundo da escuridão/ Esperando e querendo/ Que eu saiba. / Mas eu não sei de nada/ Eu não sei de ná/ Eu não sei de ná.”. Mas, apesar dessa aparente ignorância absoluta, “não saber de nada”, no mesmo álbum homônimo da música *Todos os olhos* (1973), apenas uma faixa depois, *Dodó e Zezé* (1973) narra um diálogo entre Tom Zé e Odair Cabeça de Poeta. Nessa conversa, Dodó (Odair Cabeça de Poeta) indaga diversas vezes e sobre assuntos diferentes Zezé (Tom Zé) que, mesmo “sem saber de nada”, como vimos na faixa anterior, vai oferecendo respostas.

E por que é que a gente tem que ser marginal ou cidadão? / Diga, Zezé.
/ É pra ter a ilusão de que pode escolher, viu, Dodó? / E por que é que a gente tem que ter um medo danado de tudo na vida? / Diga, Zezé. / É pra aprender que o medo é o nosso melhor conselheiro/ Viu, Dodó? / Sorrisos, creme dental e tudo. / E por que é que a felicidade anda me bombardeando? / Diga, Zezé. / Anda o que, Dodó? / Anda me bombardeando. / Ah! É pra provar que ninguém mais tem o direito de ser infeliz / viu, Dodó? ()

Essa estrutura inicial do diálogo, de perguntas e respostas, rapidamente se esfarela, com Dodó fazendo cada vez mais perguntas, e cada vez mais sem sentido, e Zezé respondendo de maneira semelhante, oferecendo explicações absurdas, até culminar com o diálogo, que resume:

E por que é, por que é, por que é, e por que é? diga, Zezé. / É porque porque, porque porque porque porque, viu, Dodó?

Zezé, antes de responder a última pergunta, ainda pigarreia, como se fosse limpar a garganta para responder com clareza e precisão, tudo isso para, no fim, responder de maneira confusa.

A relação do músico baiano com esse estado de “não saber de nada” se assemelha com a reação de Sócrates após saber que, segundo o oráculo de Delfos, era o homem mais sábio. Sócrates afirma que:

(...) pus-me a considerar, comigo mesmo, que eu sou mais sábio que esse homem, [O político ateniense que havia participado do diálogo que Sócrates narra] pois que, ao contrário, nenhum de nós sabe nada de belo e de bom, mas aquele homem acredita saber alguma coisa, sem sabê-la, enquanto eu, como não sei nada, também estou certo de não saber (PLATÃO, 2003, p. 63).

¹⁰ Transcrição de entrevista de Tom Zé concedida ao programa Roda Viva. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MGq3M6E9yJU&t=3015s&ab_channel=RodaViva.

Ou seja, aquilo que diferencia Sócrates dos demais gregos não é seu conhecimento, sua sabedoria interior, mas a admissão de ignorância.

De maneira análoga opera o filósofo baiano. Após constatar que “não sabe de nada” ele entende que a única maneira de continuar compondo e pensando é se ele conduzir um processo constante de estudar, continuar estudando e produzir conforme aquilo que ele reflete com o que estuda, mesmo oferecendo resposta sem sentido, como no diálogo com Dodó.

É nesse sentido que é interessante ressaltar que o título de seu primeiro disco-tese é *Estudando o samba* (1976), e apresenta um padrão que continua nos próximos discos-tese, chamados *Estudando o pagode* (2005), *Estudando a bossa nova* (2008) e *Tropicália lixo lógico* (2012).

Repare que nenhum dos álbuns propõe-se a ser um estudo conclusivo sobre os gêneros musicais que Tom Zé estuda, todos eles são frutos de um processo contínuo de pesquisa, marcado pelo verbo no gerúndio, ou seja, todos os álbuns ainda são incompletos, não podem afirmar uma verdade imutável e absoluta sobre o samba, o pagode, a bossa nova ou a Tropicália, mas somente as reflexões momentâneas do processo de aprendizado que Tom Zé faz.¹¹

É nesse contexto que surge aquilo que, para os acadêmicos da filosofia, pode ser entendido como um dos “conceitos” dentro da filosofia de Tom Zé. Esse constante processo de estudo o músico chama de “procuratividade”, que é definido pelo próprio como: “(...) as palavras “criatividade” e “personalidade” eram inadequadas (...). Como, criatividade? Eu não poderia fazer outra coisa senão aquilo! Procuratividade poderia ser” (ZÉ, 2003, p. 45).

O filósofo baiano se aproxima de Nietzsche ao compreender que o impulso mais criativo, a manifestação mais genial, é aquela que leva em conta o processo interno de revisão, releitura, aprofundamento. O filósofo alemão em seu livro *Genealogia da moral* afirma que “(...) faz-se preciso algo que precisamente em nossos dias está bem esquecido – e que exigirá tempo, até que minhas obras sejam “legíveis” -, para o qual é imprescindível ser quase uma vaca, e *não* um “homem moderno”: o *ruminar*” (NIETZSCHE, 2009, p. 14). Nietzsche afirma que para entender seus aforismas, e para

¹¹ É curioso pensar como a proposta do Tom Zé não foi compreendida pelos críticos da época, e pode ser considerada um dos motivos pelo ostracismo de mais de 10 anos que marcou a carreira do músico. A crítica feita por Sérgio Cabral, após o lançamento do disco se chama *E se estudasse mais?* (CABRAL, Sérgio. “E se estudasse mais?” *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 de fevereiro de 1976) ilustra bem a percepção da crítica especializada da época, que rejeitou o disco.

entender a filosofia como um todo, não é útil a qualidade do “homem moderno”, racionalista, que pretende analisar as coisas de modo objetivo e técnico. Muito mais proveitoso é ser uma vaca, ruminar a filosofia, remoer todas as possibilidades, com calma.

É exatamente esse processo de ruminar que Tom Zé vê na procuratividade, e que é expresso na música *Complexo de épico* (1972). O músico começa a música já afirmando: “Todo compositor brasileiro / é um complexado.”. Tom Zé prossegue afirmando o que esse “complexo” gera: “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 se chorar tão sério / de brincar tão sério / de amar tão sério? Ai, meu Deus do céu, / vai ser sério assim no inferno!”. A crítica de Tom Zé, portanto, tem como alvo esse cantor sério, que mesmo para brincar, sorrir, chorar, continua com a seriedade do racionalista, objetivo, o mesmo “homem moderno” que Nietzsche critica.

Tom Zé se afirma como “um compositor de defeitos, um falhador”¹², e que esses defeitos eram exatamente o que ele havia composto de mais sofisticado. Por exemplo, em 2012 Tom Zé escreveu uma publicação em seu Facebook falando o seguinte sobre a resposta do técnico de som de seu álbum novo:

TROPICÁLIA LIXO LÓGICO, COMPRAR O DISCO E VER UMA LISTA CURIOSA

Pessoal, o disco Tropicália Lixo Lógico tem invenção, para não só interessar mas manter interessado quem ouve. Pessoas acreditadas e maravilhosas falaram muito bem. Já o técnico, durante a fabricação, teve muitas dúvidas e fez uma lista do que ele achou que eram problemas e "defeitos". Conservo cuidadosamente a lista que ele mandou, vejam só. Um jornalista amigo disse que isso é poesia pura. Além de ser uma preciosidade de humor. (...)

- 01- Toques de celular no final
- 02- Fx termina abruptamente / Ruídos de boca
- 03- Fx termina abruptamente / Ruídos no final
- 04- Fx termina abruptamente / Ruídos no final
- 05- Fx termina abruptamente / Vozes no final
- 06- Fx termina com corte no fade out.
- 07- Risadas no final
- 08- Fx termina abruptamente / Apitos no final
- 09- Fx termina abruptamente / Toca e para 3 vezes / Vozes no final
- 10- Instrumento no final
- 11- Fx termina abruptamente / Instrumento no final

¹² Tom Zé, 2003 p. 236

- 12- Fx termina abruptamente
- 13- Barulhos de boca / Estalo em 0:36
- 14- Fx termina abruptamente / Índios no fim
- 15- Fx termina abruptamente /
- 16 – OK

Só uma faixa ele achou aceitável, a última, que recebeu ok.

A graça e a alegria vêm de onde não se espera.

Abraço,

Tom Zé¹³

E no encarte do disco o autor complementa: “Ora, esses ‘erros’ eram justamente o mais precioso artifício de composição que eu produzi em todos estes anos” (ZÉ, 2012). A procuratividade é exatamente esse processo, não um impulso criativo interior, que gera inovações musicais, mas um processo constante, ruminante, “falhador”, que, dentro dessas falhas e acertos acaba gerando novas invenções novas propostas. No final da música *Complexo de épico* Tom Zé afirma:

E por que então essa 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 / Porque a cobra / já começou / a comer a si mesma pela cauda, / sendo ao mesmo tempo / a fome e a comida.

Alguns pontos são importantes de destacar. Primeiro essa recusa de parecer herói já é uma crítica à lógica do gênio, aquele que produz obras notáveis. Tom Zé reforça a ideia de que não existe processo de heroísmo, alguém sobre-humano, para a produção artística, o que existe é a procuratividade.

Além disso, a metáfora do professor universitário ilustra que um certo saber isolado de sua relação com a sociedade, “os alunos, ou seja, a rua”, não se sustenta, não consegue sobreviver. O músico que se pretende dono do saber, sendo “professor universitário”, com a sua preocupação de “parecer tão sério”, precisa se abrir, conhecer coisas novas, ter outras referências, correndo o risco de, se não o fizer, acabar deixando de existir.

E, por último, a solução que ele dá para essa vontade de parecer herói é ser como Ouroboros, a serpente que come a própria cauda, em um processo contínuo de destruição e criação. A imagem da serpente que é ao mesmo tempo a fome e a comida é a melhor

¹³ Disponível em: <https://www.facebook.com/tomze/posts/10150962427862066>

representante da procuratividade tomzeniana, um processo de autofagocitose, de se ingerir e formar uma coisa nova.

O baiano, portanto, não afirma que seu processo é de criação, mas de composição com o que já existe. Tom Zé defende que não há algo inato, uma capacidade geradora própria de um “gênio”, que conseguiria expressar o belo.

Essa visão, combatida por Tom Zé, do gênio como alguém que acessa o metafísico do belo, talvez seja uma das mais comuns na representação do gênio na história da filosofia. O jovem Nietzsche, ainda muito influenciado por Schopenhauer, por exemplo, parece partilhar dessa posição:

Com efeito, quanto mais percebo na natureza aqueles onipotentes impulsos artísticos e neles um poderoso anelo pela aparência [Schein], pela redenção através da aparência, tanto mais me sinto impelido à suposição metafísica (...) Se, portanto, nos abstrairmos por um instante de nossa própria "realidade", se concebermos a nossa existência empírica, do mesmo modo que a do mundo em geral, como uma representação do Uno-primordial gerada em cada momento (...) (NIETZSCHE, 2017, p. 36)

A visão do gênio mais comum na tradição filosófica, portanto, recorre a vocabulários metafísicos, como o impulso, o Uno-primordial, a realidade como representação de uma metafísica. Com esses pressupostos, a função do gênio seria acessar a realidade metafísica, esse plano imaterial, para ter acesso ao verdadeiramente belo.

Mas não, a visão que Tom Zé tem de seu processo criativo parece com a forma como Nietzsche caracteriza o gênio, não em sua juventude, mas em sua fase mais madura.

Em *Humano, demasiado humano* (2005) Nietzsche afirma sobre o gênio:

Só não falem de dons e talentos inatos. Podemos nomear grandes homens de toda espécie que foram pouco dotados. Mas adquiriram grandeza, tornaram-se gênios (como se diz) ... Todos tiveram a diligente seriedade do artesão, que primeiro apreende a construir perfeitamente as partes, antes de ousar fazer um grande todo; permitiram-se tempo para isso, porque tinham mais prazer em fazer bem o pequeno e o secundário do que no efeito de um todo deslumbrante. (NIETZSCHE, 2005, p. 116)

Tom Zé se assume, apesar de não utilizar a palavra “gênio” para se referir a si próprio, com a mesma “seriedade do artesão” à qual Nietzsche se refere. Ele não é aquele com “dons e talentos inatos”, uma espécie de chamado transcendental para o acesso às obras, como uma ligação metafísica em que o belo o orienta no que fazer. O filósofo baiano é o filósofo da procuratividade, aquele que, em um processo contínuo de investigação, estudo, descoberta, aprende a construir perfeitamente as partes, para assim montar suas obras.

Isso fica bem claro em uma entrevista ao programa Roda Viva, em 1993, em que Tom Zé afirma sobre a música *Se o caso é chorar* (1972):

Eu, por exemplo, em 1973,[19]72 fazia sucesso com uma canção assim: Se o caso é chorar / te faço chorar / se o caso é sofrer / eu posso morrer de amor / vestir toda a minha dor / no seu traje mais azul / restando aos meus olhos / o dilema de rir ou chorar / amor deixei / sangrar meu peito. Bom, essa canção tocava esse samba né mais ou menos com uma “sofisticaçãozinha” de harmonia e eu não resisto à tentação de dizer que esse samba é todo plágio. (ZÉ, 1993)¹⁴

O mérito de Tom Zé não é criar uma obra do nada, com marcas da criatividade de um gênio, mas sim saber conjugar diferentes partes, e, na sua procuratividade, fazer algo novo. A entrevista continua com Tom Zé “dissecando” a música, para mostrar como toda ela “é fruto de plágio”, mostrando cada referência:

Porque o primeiro plágio é o plágio da forma. Naquele tempo Antônio Carlos e Jofafi davam as regras do mercado, com a forma que tinha mais ou menos a seguinte malandragem: era uma primeira parte em tom menor, aqui no caso é o sol menor, tinha que falar de dor de cotovelo, não precisava ter muito sentido, era necessário que a sintaxe fosse até meio confusa para metaforicamente lembrar luz de boate, lugar que eles mais cantavam. Então não precisava dizer nada como isso não diz nada [Tom Zé canta trecho da música]. A segunda parte é plágio ao mesmo tempo de uma coisa dos Rolling Stones e dos Beatles [Tom Zé canta trecho da música]. E a segunda parte [ele devia estar querendo dizer a terceira parte] é uma colagem, não tem nenhuma só palavra minha, é tudo letra dos outros (...). Para quem não pegou todas as dicas, *hoje quem paga sou eu* é um tango que Nelson Gonçalves cantava. *O remorso talvez* é o Lupicínio Rodrigues, *as estrelas do céu* é uma inversão com a letra de Caetano, *também refletem na cama de noite na lama* Ary Barroso, *Risque* [nome da música], *no fundo do copo* Adelino Moreira e Evaldo Gouveia, *rever os amigos*, Nelson Gonçalves, *Boemia* [nome da música]. (ZÉ, 1993)¹⁵

Mas é evidente que, apesar de o autor afirmar que não compôs nenhuma parte da música, o exercício de síntese de juntar diferentes letras de música, gêneros musicais e melodias é uma criação ímpar, a formação de algo genuinamente novo.

A música *Se o caso é chorar*, portanto, não se enquadra em nenhuma definição possível de plágio. Tom Zé nesse ponto parece mais querer polemizar, para dessa maneira chamar a atenção ao processo criativo da procuratividade, tentando ressaltar a função, como o Nietzsche maduro afirma, de “aprender a construir perfeitamente as partes, antes de ousar fazer um grande todo” (NIETZSCHE, 2005, p. 116).

¹⁴ Transcrição de entrevista de Tom Zé concedida ao programa Roda Viva. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MGq3M6E9yjU&t=3015s&ab_channel=RodaViva.

¹⁵ Transcrição de entrevista de Tom Zé concedida ao programa Roda Viva. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MGq3M6E9yjU&t=3015s&ab_channel=RodaViva.

O mérito de Tom Zé não é ter o acesso a um metafísico do belo, mas sim operar com a “seriedade de um artesão” (NIETZSCHE, 2005, p. 116), que experimenta, une e separa partes, que conjuga as obras, os saberes já produzidos em busca da criação de uma peça nova. O ataque do músico é exatamente a quem acha que é possível acessar uma metafísica e tirar de lá um impulso para construir algo novo na realidade, desconectado da história e da cultura, como a posição de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*.

A mesma estratégia da procuratividade utilizada na composição da música *Se o caso é chorar* (1972) é também empregada nos discos-tese de Tom Zé. Esse procedimento dos discos-tese é marcante no primeiro, e o mais relevante até o *Tropicália lixo lógico* (2013), dos discos-tese, o *Estudando o samba* (1972).

Estudando o samba (1972) é um disco que trata não simplesmente do samba, tanto que a grande maioria de suas faixas nem mesmo é considerada um samba, mas é um estudo multidisciplinar, que conjuga a música com a sociologia e com a política, de investigar o lugar do samba na constituição da imagem do Brasil. O grande objetivo de Tom Zé é identificar os clichês na representação da “brasilidade” pelo samba, mas conjugando influências *folk*, nordestinas, da música erudita, etc.

É como se Tom Zé levasse o samba até onde ele consegue chegar, às vezes até extrapolando, como a rejeição inicial do álbum nos indica. Não é mera casualidade a coluna de Sérgio Cabral que afirma que Tom Zé deveria ter estudado mais sobre o samba (CABRAL, 1976). A experimentação com samba que o músico baiano faz, sem cair em estereótipos e lugares comuns do que se compreende como o samba, irritou a crítica especializada da época, além dos demais compositores de samba, como se Tom Zé estivesse arruinando o gênero tão caro para a chamada “brasilidade”. Como afirma Bernardo Oliveira, o objetivo de Tom Zé era elaborar “Um disco que partisse das vanguardas negras, nordestinas, germânicas, que reunisse elementos de todas as cifras culturais disponíveis para provocar um curto-circuito nas engrenagens das representações mais comuns do samba.” (OLIVEIRA, 2014, p. 64).

É como se o objetivo do Tom Zé fosse relacionar o samba com o maior número de estilos e culturas, aumentando a potência do samba, para conseguir, somente assim, entender o samba, se não em sua totalidade, já que, como o próprio nome do álbum indica, ainda é um estudo em andamento, mas de uma forma mais completa. Neste sentido é curioso pensar que Tom Zé cogitou nomear o álbum como “*Entortando o samba*”¹⁶.

¹⁶ Em uma entrevista ao Bernardo Oliveira Tom zé afirma que “(...) eu pensei muito em *Entortando o samba*. Mas achei que ficava muito pretensioso.” (OLIVEIRA, 2014, p. 54).

Talvez o que ele quisesse era entortar o samba até o ponto em que o samba se quebra, para assim poder determinar o escopo do samba, tudo que ele pode abranger e o que está pra fora dele, um modelo epistemológico dos extremos, de levar o samba ao limite, superar as barreiras que Tom Zé afirma que os próprios criadores e divulgadores do samba criaram: “O samba está mais aprisionado pelos seus próprios cultores que não querem que nada de estranho entre no samba. Uma forma viva, vítima de seu tempo.”¹⁷

Esse novo sistema epistemológico é melhor desenvolvido na música *Tô* (1976), uma das mais famosas do álbum. A música inteira é conduzida com aparentes paradoxos, contradições:

Tô bem de baixo prá poder subir/ Tô bem de cima prá poder cair/ Tô dividindo prá poder sobrar/ Desperdiçando prá poder faltar/ Devagarinho prá poder caber/ Bem de leve prá não perdoar/ Tô estudando prá saber ignorar/ Eu tô aqui comendo para vomitar ()

Construindo uma relação de incompatibilidade, até então não explicada, de “dividir para sobrar”, “comendo para vomitar”, etc. Porém, mesmo esse próprio trecho já carrega algumas considerações interessantes sobre a maneira como Tom Zé compreende as coisas¹⁸: as aparentes contradições na verdade exprimem um modo de compreender o mundo, expressam a procuratividade, a constante procura “devagarinho prá poder caber”, a percepção de que as incoerências fazem parte da vida que narra *Tô*.

Mas tudo chega em seu ápice no refrão, que explica tanto a canção, quanto o álbum *Estudando o samba* e até mesmo a relação que Tom Zé tem com a música como um todo. O refrão diz: “Eu tô te explicando/ Prá te confundir/ Eu tô te confundindo/ Prá te esclarecer/ Tô iluminado/ Prá poder cegar/ Tô ficando cego/ Prá poder guiar” ().

O interlocutor oculto da música *Tô* é a tradição da teoria do conhecimento ocidental. Talvez o princípio mais básico da epistemologia seja o chamado Princípio da não-contradição, de Aristóteles. Ele aparece e é definido no livro *Metafísica*, em que o filósofo grego afirma que: “É impossível que a mesma coisa, ao mesmo tempo, pertença e não pertença a uma mesma coisa, segundo o mesmo aspecto” (ARISTÓTELES, 2002, p. 143) e que “Quem se enganasse sobre esse ponto teria ao mesmo tempo opiniões contraditórias” (ARISTÓTELES, 2002, p. 145). Aristóteles deixa bem claro, portanto,

¹⁷ Programa *O som do vinil*, transcrição disponível no site: <<http://osomdovinil.org/sdv1/estudando-o-samba/>>

¹⁸ O trecho “Tô bem de baixo prá poder subir” parece uma auto profecia que Tom Zé faz de sua carreira. Após o lançamento do álbum *Estudando o samba* Tom Zé entra no ostracismo da música, sendo barrados dos principais programas, estações de rádio e até mesmo círculos musicais. Sua carreira só foi retomada após seu “descobrimto” por David Byrne, vocalista da banda *Talking Heads*, que catapultou seu sucesso internacional e o fez voltar a ser reconhecido no Brasil.

que qualquer um que afirma que alguma coisa é e não é ao mesmo tempo e sob o mesmo aspecto está, errado, cai em uma contradição. Aristóteles, com seu objetivo metafísico de definir as coisas pela sua essência, acredita que para fazer filosofia é necessário separar o que é necessário do que é contingente, para atingir a verdade das coisas, separada do que é meramente accidental.

Ele afirma que “(...) o necessário significa o que obriga e a obrigação.” (ARISTÓTELES, 2002, p. 203), ou seja, o necessário é aquilo que o ser precisa possuir para ser determinada coisa. Em contraste com o acidente, que Aristóteles diz:

(...) as coisas que são ditas em sentido accidental, o são: (a) ou por serem dois atributos pertencentes a uma mesma coisa que é, (b) ou por se tratar de um atributo que pertence à coisa que é, (c) ou, ainda, porque se predica o que propriamente é daquilo que é seu acidente (ARISTÓTELES, 2002, p. 213)

O necessário é, portanto, aquele atributo que define a coisa como o que ela é, enquanto o acidente é uma qualidade que pode existir em coisas diferentes, pode existir ou não sem que a substância se altere.

A representação visual dessa epistemologia grega clássica é a *Árvore de Porfírio*, um organograma dividido em categorias aristotélicas que vai de um universal até chegar a um ser específico. O exemplo clássico é o organograma que começa com a substância, faz separações entre substância extensa e pensante, dentro da substância extensa distingue aquelas animadas e aquelas inanimadas, dentro das substâncias animadas discrimina os seres racionais e os seres irracionais, até chegar na humanidade como ser animado racional e conseguir, a partir daí, chegar em seres humanos particulares. A *Árvore de Porfírio* vai separando os atributos necessários e os contingentes até chegar em uma definição do que é o ser humano, definindo-o, portanto, com atributos que nunca poderiam ser e não ser ao mesmo tempo e sob o mesmo aspecto. Nesse caso da *Árvore de Porfírio*, a humanidade é definida em sua essência como uma substância animada e racional.

O refrão da música *Tô*, desse modo, pode ser entendido como uma ruptura de Tom Zé com o chamado cânone da filosofia ocidental, um ataque direto ao princípio da não contradição aristotélico, um chamado para uma nova epistemologia, a epistemologia da “entortada”, que entende que, para uma compreensão efetiva das coisas, não é suficiente apenas uma explicação do que uma coisa é, ou do que ela não é.

Tom Zé subverte a estrutura tradicional do conhecimento, o princípio da não contradição. Uma explicação desse tipo para ele só serve para “te explicar para te

confundir”. O que ele faz no *Estudando o samba* (1976) é um reflexo de como o filósofo baiano entende que o conhecimento funciona: não só entender as propriedades de uma coisa, como a definição aristotélica clássica, mas também entender as potências, os limites, as relações possíveis dessa mesma coisa. Por isso Tom Zé é definido por Bernardo Oliveira no livro *O livro do disco: estudando o samba* (2014) como: “(...) o proscrito, transformando em chanchada os personagens e dilemas da filosofia contemporânea. Tom Zé, um anticartesiano egresso de um conto de ficção científica, devorador das vanguardas dos séculos XIX, XX e XXI.” (OLIVEIRA, 2014, p. 54)

A teoria do conhecimento, para Tom Zé, está corporificada nos discos-tese, o método que o músico utiliza para fazer suas reflexões é, para ele, a única forma de tentar “explicar” algo, confundindo para explicar, explicando o samba desfigurando-o. Essa deformação do samba no álbum *Estudando o samba* (1976) aparece, por exemplo, no peculiar uso do cavaquinho. David Byrne, um grande responsável pelo retorno de Tom Zé aos holofotes da música, afirma que:

Naquele disco ouvi instrumentos musicais brasileiros próprios de estilos regionais e populares – cavaquinhos, acordeões e repiniques – usados como se todos os elementos desses gêneros populares fossem desconstruídos, tivessem explodido, e as partes fossem rearranjadas por algum minimalista radical”. (SCARAMUZZO, p. 18)

Mas o que representa o cavaquinho desconstruído para a epistemologia tomzeniana? Bernardo Oliveira nos oferece um norte para a compreensão

A pesquisa por novas possibilidades de compor para além das melodias e harmonias prosseguia, independentemente das invenções. Tom Zé percebia que poderia extrair efeitos semelhantes àqueles produzidos pelos instrumentos inventados usando instrumentos convencionais. Uma das estratégias adotadas, que será de suma importância para a realização de *Estudando o samba*, remete à noção de “desmusicalização dos instrumentos”. Em vez de tomar como base a trinca harmonia-melodia-ritmo, privilegiou-se o ritmo em detrimento das duas primeiras categorias, possibilitando um deslocamento que Tom Zé classifica como “regressão” dos instrumentos. Na época, suas composições transformavam os instrumentos harmônicos, tais como o cavaquinho e o violão, em instrumentos percussivos. Bastava articular e conceber formas de composição que, em vez de manter o registro e a utilização habitual dos instrumentos, fizesse-os “regredir” na escala tradicional. A estratégia de composição adotada por Tom Zé passou a se constituir a partir da utilização de *ostinatos*¹⁹, possibilitando a criação de composições sobre uma base mais rítmica do que harmônica, abrindo espaço para a difícil tarefa de fazer regredir não só os instrumentos musicais, como a própria forma do samba. Uma regressão que pretendia

¹⁹ “Em música, um *ostinato* é um movimento ou frase musical que é persistentemente repetido numa mesma altura. A ideia repetida pode ser um padrão rítmico, parte de uma melodia ou uma melodia completa.” (KAMIEN, 2003, p. 611)

conduzir os instrumentos tradicionais a um estágio “anterior” à sua formalização clássica, mas que, contraditoriamente, se propunha a desenvolver um experimento avançado, alçando-os a uma condição inédita. (OLIVEIRA, 2014, p. 81).

A desconstrução do cavaquinho, assim como a desconstrução, no disco, do samba como um todo, possui um propósito geral de compreensão do próprio cavaquinho. A sua “regressão”, de harmonia para ritmo, abre novas possibilidades para o cavaquinho, mostra as potências até então não exploradas do instrumento tão comum no samba. A grande inovação de Tom Zé é a coragem de romper com as articulações tradicionais para produzir novos sentidos, seja com o cavaquinho, com o samba, ou com qualquer outro conceito. Essa é a marca de “Tom Zé anticartesiano”, como afirma Bernardo Oliveira, a tese segundo a qual, para entender algo, não se deve realizar somente estudos aprofundados sobre essa determinada coisa, mas subvertê-la, desfigurá-la. Isso implica sustentar posições fora do costume, gerando situações até mesmo desconfortáveis:

Os cavaquinhos em *Estudando o samba* obedecem ao mesmo preceito da regressão instrumental, mas dialogando com uma exigência que Tom Zé inclui no “programa”: a valorização dos sons extremamente agudos. De instrumento dócil e harmonioso, o cavaquinho é como que transformado em uma máquina de produzir dissonâncias e estridências. Tom Zé observa: A abóbada celeste tem 180 graus. Mas, no universo da música, o céu possui só 170 graus; começa bem definido nos graves, vai subindo, mas termina nos agudos. O resto é o abismo, o não mundo, o caos antes do mundo²⁰. (OLIVEIRA, 2014, p. 84).

O que é importante entender, portanto, do disco *Estudando o samba* (1973), que será útil para entender melhor o *Tropicália lixo lógico* (2012) e o sistema filosófico de Tom Zé, é a dinâmica desses “estudos”, a fluidez dos conceitos, a tentativa de “entortar” os temas abordados, fazendo conexões com o cotidiano:

A coesão narrativa dos “estudos” não se estabelece sobre o ordenamento sequencial das faixas, mas responde por uma ambientação que remete àquilo que está do lado de fora da obra: a “rua”, para qual ele chamava a atenção em “Complexo de épico”. Em uma relação de mão dupla, o “estudo” é como que vivificado pela “rua”, ao passo que a “rua” é ressignificada pelo êxtase particular da arte, tal como Tom Zé indica em “Complexo de épico”. A “rua”, ou seja, o turbilhão do presente, do cotidiano e da imaginação, dialoga com os dispositivos formais elaborados pelo artista. (OLIVEIRA, 2014, p. 56).

Essa introdução da “rua”, daquilo que está do lado de fora, o cotidiano, fica muito clara na compreensão que Tom Zé faz da Tropicália, com a exaltação das práticas, das culturas “moçárabes” que o cantor baiano propões como constitutivas do processo filosófico do Tropicalismo. Compreendendo, portanto, a base filosófica de Tom Zé, em

²⁰ GIRON, L.A. “Um céu de 170 graus”. *Gazeta mercantil*, São Paulo, 22 de dezembro de 2000.

especial sua epistemologia e seu processo criativo da procuratividade, é possível passar para um estudo mais aprofundado sobre a Tropicália e suas referências, que o filósofo brasileiro desenvolve em seu disco *Tropicália lixo lógico* (2012)

Capítulo 2: Mas voltemos aos anos 60²¹

É aqui que o álbum *Tropicália lixo lógico* (2012) serve como fonte importante para a filosofia de Tom Zé. A explicação histórica da relação entre Tom Zé e a Tropicália nos serviu para considerar o músico de Irará aquele que continuou com o legado do movimento. Mas essa visão não é suficiente para compreender a Tropicália como fenômeno filosófico, é necessário ver exatamente quais são as características da Tropicália que Tom Zé indica no álbum de 2012 e pensar como essas são características, em última instância, da própria filosofia tomzeniana.

O que parece que foi pouco tratado nos estudos sobre a Tropicália, e que este trabalho espera introduzir, é que Tom Zé acabou seguindo com o projeto tropicalista não por um desejo pessoal, uma inclinação racionalmente pensada. Tom Zé não abandonou a Tropicália porque suas referências intelectuais, filosóficas e afetivas são exatamente as mesmas da Tropicália, ele não podia deixar de ser tropicalista, abandonar o projeto tropicalista, já que ele próprio é, de certa forma, o tropicalismo.

Por isso que estudar Tom Zé acaba, também, se tornando estudar a Tropicália. E compreendendo a visão de Tom Zé sobre o movimento artístico é possível traçar a relação do tropicalismo com um projeto de filosofia brasileira, uma filosofia que se projete sobre uma realidade nacional de forma a pensar e agir nela.

Em quatro faixas, a *Apocalipsom A*, *Tropicalea jacta est*, *Marcha-enredo da creche tropical* e *Tropicália lixo lógico*, Tom Zé esquematiza sua tese, que deve ser compreendida tanto pela letra como por suas características musicais.

Apocalipsom A

Na primeira faixa, *Apocalipsom A*, o que imediatamente chama a atenção é a semelhança melódica com outra música de Tom Zé, *Mã* (1976). O que será que fez com que um músico tão criativo repita a base melódica, os ostinatos de ambas as músicas? Não é uma mera coincidência que ambas as músicas, as primeiras de dois álbuns

²¹ Referência ao trecho da música *Tropicália jacta est* (2012)

diferentes, um sobre o estudo do Samba e outro sobre o estudo da Tropicália, sejam muito semelhantes.

O que une as duas é sua função representativa no corpo de cada um dos discos, sua função estilística na tese filosófica que foi desenvolvida no álbum. Como um grande filósofo, Tom Zé também está preocupado com a questão estilística da filosofia.

Mã é um mito sobre a origem do Samba, ao estilo dos grandes mitos fundadores da história. O músico usa uma melodia cíclica, indicando um movimento que se repete continuamente, o que indica que o mito é constantemente atualizado²², além de mostrar um caráter aistórico, uma criação sem início.

Além disso, Tom Zé usa ostinatos para compor essa base melódica, o que faz com que a música pareça ter sido gravada no meio da rua, com barulhos destoantes que acabam se harmonizando, que variam do agudo de uma viola até um chocalho que remete aos sons de um pátio de fábrica, como um chiado constante dos trabalhadores.

A letra da música também mostra o ar mítico dessa emergência do Samba:

Batiza esse neném / Batiza esse neném / Batiza esse neném / Batiza esse neném
 Batizado bom / Batizado bom / Batizado bom / Batizado bom
 Ê, os Sambas e arcanjos (batizado bom) / Ô, a rua a arruaça (batizado bom) / Ê, a mão da madrugada (batizado bom) / Ô, a lua enluarada (batizado bom) / Ê, o seio, sua sede (batizado bom)
 Ê, mã mã mã mã mã mã (batizado bom) / Ê, mã mã mã mã mã mã (batizado bom) / Ê, mã mã mã mã mã mã (batizado bom)
 Ê, os Sambas e arcanjos (batizado bom) / Ô, a rua a arruaça (batizado bom) / Ê, a mão da madrugada (batizado bom) / Ô, a lua enluarada (batizado bom) / Ê, o seio, sua sede (batizado bom)
 Ê, mã mã mã mã mã mã (batizado bom)

O que se nota, primeiramente, é como a música inteira opera no campo da impessoalidade, um neném que não tem origens é batizado por um grupo também não identificado, o sujeito da ação está sempre oculto. Isso é também confirmado pela questão estilística da música. Não existe uma voz principal, não existe um único indivíduo cantando, a música inteira é feita em coro. Isso pode ser entendido com base nos grandes mitos fundadores do ocidente, em que o coro é utilizado, nas tragédias clássicas gregas, para representar a manifestação do deus Dionísio: “Na tragédia grega, o coro representava

²² O que faz muito sentido com a proposta do disco, como vimos anteriormente. Tom Zé pretendia tirar o Samba do estado de letargia que ele se encontrava e conduzir novas experiências com o estilo musical que mais traduz, internacionalmente, a brasilidade. Faz sentido que o mito fundacional do Samba indique que ele continue sendo refundado.

a voz plural de Dionísio em oposição ao princípio apolíneo de individuação” (OLIVEIRA, 2014, p. 91).

O que está posto no mito, então, é essa fundação coletiva, não identificada, desse neném Samba:

Não se trata exatamente do nascimento, mas da emergência do Samba. Não se sabe onde nasce o neném, seu nascimento não é localizado, nem datado. Trata-se do batizado de um neném sem pai nem mãe, sem dono, perambulando de braço em braço, cuja estrutura atravessou o “Atlântico negro” de navio para desaguar em colo ameríndio. (OLIVEIRA, 2014, p. 91)

A primeira música do disco, portanto, dá um norte sobre como todo esse álbum será tratado posteriormente, como as questões da epistemologia tomzeniana já abordadas nesse trabalho. A primeira faixa já indica que o Samba não tem origem definida, não tem limites definidos, e que o trabalho de Tom Zé de decompor e recompor o gênero musical, procurando aquilo que está inscrito em suas próprias origens.

Tom Zé parece ter adiantado as críticas que receberia das mídias especializadas, que o acusaram de não fazer Samba e de mudar suas representações instituídas, como o uso do compasso 6/8 no lugar do compasso 2/4. Antes mesmo da crítica poder fazer seus comentários, Tom Zé deixa claro, logo na primeira música, que o Samba não tem pai nem mãe, não tem “batizado”, é construído na rua, na arruaça. Por isso que qualquer inovação possível é desejável, graças ao caráter de constante metamorfose do Samba, que, desse modo, deixa de ficar preso nos referenciais mais tradicionais da “brasilidade”: “Mã, no entanto, retira a aura de representatividade do Samba e o joga na indeterminação da festa dionisíaca” (OLIVEIRA, 2014, p. 92).

É possível perceber, então, como Tom Zé não usa o mito fundador de modo representativo. A fundação do Samba, em *Estudando o Samba*, não recorre a noções da “brasilidade”, não se apega a pontos do senso comum sobre o que é o Samba. Muito pelo contrário, o músico insiste durante todo o álbum em mostrar como o Samba não tem função representativa alguma, que suas origens são desconhecidas e que ele se constrói na rua. Ou seja, o Samba não funciona para “dar alguma organicidade à monstrosidade institucional chamada de Estado-nação com seu símile intangível e ‘imaterial’, a saber, a ‘cultura nacional’” (SAFATLE, 2016), como Vladimir Safatle aponta como risco de uma filosofia nacional. O Samba tem como função ser uma constante “tarefa criativa a ser realizada” (BORNHEIM, 1980, p. 144), como Gerd Bornheim define uma filosofia nacional. E é isso que Tom Zé desenvolve em seu álbum.

Mas o que, então, a música *Mã* tem em comum com a música *Apocalipsom A*? (Além dos aspectos formais de ambas serem as primeiras de seus respectivos álbuns, e que ambos tratam de um gênero musical - o primeiro sobre o Samba e o segundo sobre a Tropicália.) O que une as canções, além do já mencionado autoplágio melódico entre as músicas, é que ambas têm a função de narrar o mito fundador de seus respectivos estilos musicais.

A primeira faixa do álbum *Tropicália lixo lógico*, porém, parece narrar uma fundação da Tropicália diferente do Samba, dessa vez determinada, com seus pais sendo tratados explicitamente. Já nas primeiras estrofes Tom Zé marca sua tese principal sobre a Tropicália. Ele começa contando, assim como em *Mã*, o nascimento de uma criança:

Diabo e Deus numa sala / Firmou-se acordo solene / De unir em casamento / A fé e o conhecimento
Casou-se com muita gala / O saber de Aristóteles / Com a cultura do mouro / Pra ter num só filhote / O duplicado tesouro²³

O mito começa com Diabo e Deus unindo em casamento o saber de Aristóteles, o conhecimento, e a cultura do mouro, a fé. Os pais ocultos em *Mã* são explícitos em *Apocalipsom A*. Esse início é narrado sob sons de martelos, apitos, sopros e um coro cantarolando algo que constrói uma imagética de um trabalho contínuo.

Tom Zé segue citando quem mais estava presente diante de tal “acordo solene”. Mais uma vez comparando com *Mã*, agora nós sabemos quem está no “batizado”, quais são as influências filosóficas e estéticas exercidas nessa criança:

E toda casta divina / Estava lá reunida / Apolo e Macunaíma / Diana, Vênus, Urânia / Chiquinha Gonzaga Bethânia
O diabo ali presente / De todo banco, gerente / (Conforme o cabra da peste / Chamado Bertold Brecht)²⁴

E vão de Deuses gregos até, segundo Tom Zé, deuses brasileiros: Macunaíma representando o Modernismo de Mario e Oswald, Chiquinha Gonzaga como símbolo dos sambas dos anos 20 e 30 e Maria Bethânia que, apesar de não estar no grupo original de tropicalistas, que se reuniam no apartamento de Caetano Veloso, em São Paulo, para construir o movimento, era uma das maiores intérpretes das canções compostas pelo grupo.

Para ilustrar como essa criança é fruto da pluralidade, Tom Zé usa das representações mais típicas da diversidade brasileira: um país profundamente cristão, mas permissivo e liberal nas questões sexuais; um país conservador e subversivo, constituído

²³ Tom Zé, *Apocalipsom A*, 2012.

²⁴ *Ibidem*

pelos maiores representantes da lei e os contraventores: “Tinha comida e regalo / Tinha ladrão de cavalo / pai de santo e afetado / Padre, puta e delegado”²⁵.

Diferentemente de *Mã*, que não tinha nenhuma função representativa, é curioso notar que *Apocalipsom A* funciona como uma espécie de representação da origem da Tropicália, as influências e preceptores do movimento. Mas essa representação tem sua particularidade: ao utilizar elementos tão difusos entre si, “Pai de santo e afetado/ Padre, puta e delegado”, e elementos tão diferentes dos usualmente convocados como porta-bandeira da brasilidade (como o saber de Aristóteles e a cultura do mouro), Tom Zé parece esgarçar a representação ao ponto de virtualmente qualquer coisa ser passível de figurar dentro da categoria brasilidade, acabando com sua função explicitamente simbolizadora de um Estado-nação. A operação, apesar de ser por outro caminho, segue o mesmo rumo de *Estudando o Samba*, em que um conceito é entortado até ser possível identificar todos os elementos cabíveis – no caso do álbum de 1976, com a introdução de influências até então estranhas ao Samba, e no *Tropicália lixo lógico*, com a inclusão de elementos distantes dos usuais no estudo da Tropicália.

Além das comumente apontadas influências do Rock internacional, do Modernismo e da Bossa Nova, Tom Zé inclui o canto provençal, a mitologia grega, o aristotelismo e a cultura árabe como preceptores da Tropicália. Isso já desconfigura os elementos representativos tradicionais, indicando uma nova função projetiva que, no lugar de ser uma projeção metafísica de uma determinada cultura, se aproxima muito mais de ser uma nova “cosmovisão”, como Tom Zé chama na música *Marcha-enredo da creche tropical*, que se volta para a realidade nacional para atuar em cima dela.

Tom Zé prossegue narrando o crescimento dessa garota, até, finalmente, cantar de quem se trata esse mito de fundação:

E as menina meu rapaz / Cresceu depressa demais (demais, 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
 (cangalha não, cangalha não) / E 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 Tropicália²⁶

²⁵ Ibidem

²⁶ Ibidem

Agora sabemos que a criança, o duplicado tesouro, bendito fruto do casamento entre a fé e o conhecimento, a cultura do mouro e Aristóteles, “se trata por Tropicália”. As últimas estrofes narram o desenvolvimento histórico da Tropicália: a “represália” que ela sofreu pela crítica especializada e pela classe média consumidora de cultura que rejeitou em primeiro momento o experimentalismo musical do projeto tropicalista.

Também mostra a reação da Tropicália a essa censura ideológica e financeira: a “passada de mão na genitália” e “esfregada de mão na cara”. Ou seja, em um ambiente de repressão e controle dos ímpetos mais subversivos da Tropicália, que questionava não só a ditadura militar que se instaurava no Brasil, mas também o *establishment* musical da época, a resposta era a confirmação desse projeto, uma radicalização do processo, tornando-o mais indecoroso e devasso.

E ainda comenta a questão da adequação, de certo modo, da Tropicália no corpo da MPB, essa tentativa de “institucionalizar” a Tropicália como um dos gêneros musicais brasileiros da alta cultura, seguindo as exigências dessa cultura. Para entrar nesse panteão de grandes ícones brasileiros, Tom Zé usa a expressão *Noblesse Oblige*, que significa: com poder e influência, como a nobreza, se é obrigado a agir de determinada maneira²⁷. Para ser da alta cultura brasileira, a Tropicália teve de agir como tal, o que parece ser, de certa maneira, uma referência a como Caetano Veloso e Gilberto Gil remodelaram a Tropicália, e suas carreiras musicais solo, a partir de 1972, passando a ocupar um lugar junto aos nomes da alta cultura.

Até aí, o que Tom Zé descreve parece estar em consonância com os demais estudos sobre a Tropicália, suas motivações históricas, seu início, sua mudança, tudo em conformidade com, por exemplo, o livro de Caetano Veloso *Verdades tropicais*, em que Caetano faz seu próprio balanço sobre a Tropicália. Até mesmo algumas influências, a casta divina que estava lá, no momento do “batizado”, parece seguir a interpretação mais consolidada sobre a origem da Tropicália, citando a influência do Modernismo e do Samba, ou seja, seguindo a linha tradicional que pensa o desenvolvimento histórico da música brasileira, que destaca as marcas do Modernismo, do Samba e da Bossa Nova até culminar na Tropicália.

O que Tom Zé traz de novo, e o que ainda foi pouco pensado quando se estuda a Tropicália, e que talvez seja o ponto crucial para sua compreensão, é a questão do casamento entre a fé e o conhecimento, entre a cultura do mouro e Aristóteles.

²⁷ Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/noblesse-oblige>

Antes de seguir com a tese, Tom Zé canta uma música “sacudida”, como ele próprio chama. Essa estrutura se repete durante o álbum. Com medo de parecer pedante ou simplesmente chato, Tom Zé canta, entre as faixas “tese” do disco, músicas mais dançantes, sem a preocupação de manter o rigor intelectual das demais canções.

Bom, todos os meus últimos discos têm sido sempre um tema, que é trabalhado, desenvolvido. Então, é mais um desses temas. Os pontos em comuns das músicas. Tem essas quatro músicas, que eu citei que são “Apocalipsom A (o fim no palco do começo)”, que abre o disco. Depois, salta uma e vem “Tropicalea Jacta Est”. Salta uma canção e vem “Creche Tropical”. Salta outra canção e vem “Tropicália Lixo Lógico”. Essas quatro canções são a tese do disco. Para não ficar o tempo todo a pessoa ouvindo tese, eu incluí entre cada uma, saltadamente no disco, uma das músicas sacudidas. Aí entra uma coisa que está nessa pergunta: o que há em comum entre as músicas. Eu sempre escolhi o que está em volta de mim para cantar. Eu digo que sempre fiz “jornalismo cantado” e não, música verdadeiramente do mainstream, como se fala. Então, eu escolhi temas que vocês vão ver sendo enumerados aí, que são temas do ambiente aqui da cidade e temas que deviam ser desenvolvidos em canções leves, fáceis, ritmadas por que o Tropicalismo sempre se preocupou com a canção que o público podia repetir e imediatamente fazer coro ao cantor²⁸

Então vamos seguir o que Tom Zé disse, para analisar as músicas tese, e saltar uma música dançante para chegar em *Tropicalea Jacta Est*.

Tropicalea Jacta Est

A terceira música do álbum, e a segunda canção-tese, expõe como a Tropicália foi um dos atores da cultura brasileira que tirou o Brasil da condição de exportador de matéria prima e o catapultou ao grau mais alto da aptidão humana, como diz Tom Zé, ser exportador de arte.

Esse é um tema já tratado na filosofia tomzeniana, em diferentes pontos. No disco gravado ao vivo *Pirulito da ciência* (2008), Tom Zé afirma, antes da música *Neto, craque da copa*, como, em 1958, o Brasil passou por esse mesmo milagre:

O Brasil também foi fazendo surpresas. Teve uma coisa surpreendente, em 1958. Veja, no princípio de 1958, nós éramos o grau mais baixo da aptidão humana, a gente era exportador de matéria prima. Os tataravôs de vocês eram exportadores de matéria prima. Mas aí aconteceu uma coisa inacreditável que nunca aconteceu antes. No fim do ano de 58, a gente era exportador de arte, que é o outro extremo. É a coisa mais fina da capacidade humana. A gente ganhou a Copa do Mundo em 58 e exportou a Bossa Nova em 58.

Então, mesmo antes da Tropicália, a Bossa Nova e a Seleção Brasileira de 1958, que ganhou a primeira Copa do Mundo para o Brasil, já exibiam a arte brasileira para o

²⁸ NERY, 2013, p. 2.

mundo. O Brasil se mostra, internacionalmente, não apenas como um exportador de matéria prima, mas também como um ser pensante, capaz de inovações que ninguém mais era. Assim como a seleção de 1958 abriu caminho para uma tradição brasileira de futebol que encantou e encanta até hoje, a Bossa Nova mostrou que o Brasil também possui grandes artistas.

Essa é, por exemplo, a tese do disco *Com defeito de fabricação* (2007). No encarte do disco Tom Zé escreve:

O Terceiro Mundo tem uma crescente população. A grande maioria se transforma em uma espécie de “androide”, quase sempre analfabeto e com escassa especialização para o trabalho. Isso acontece aqui, nas favelas do Rio, de São Paulo, no nordeste do país, e em toda a periferia da civilização. Esses androides são mais baratos que o robô operário fabricado em Alemanha e Japão. Mas revelam alguns “defeitos” inatos, como criar, pensar, dançar, sonhar; são defeitos muito “perigosos” para o patrão Primeiro Mundo. Aos olhos dele, nós, quando praticamos essas coisas por aqui, somos “androides” com defeito de fabricação. Pensar sempre será uma afronta. (ZÉ, 2007)

Em um dos discos mais explicitamente políticos, Tom Zé defende como, apesar dos esforços dos países centrais do capitalismo, nós, do Terceiro Mundo, somos resistência às tentativas de nos transformarem em robôs focados exclusivamente em produzir riqueza para “o patrão Primeiro Mundo”.

Nesse ponto, Tom Zé parece exprimir o que Marx explica no tópico *O caráter fetichista da mercadoria e seu segredo*, o quarto item do primeiro capítulo do primeiro volume d’O capital.

O fetichismo da mercadoria pode ser pensado como uma relação metonímica, onde uma parte da mercadoria, o valor, passa a representar a totalidade da mercadoria. São abstraídas as condições particulares da produção de cada mercadoria, quem o fez, sob quais condições, etc. Em uma relação de troca de mercadorias, um casaco por uma bota, por exemplo, toda a dinâmica humana, o trabalho humano concreto, da produção das peças é velada sob o símbolo do valor.

A forma-mercadoria, ao apagar o trabalho concreto humano realizado em sua produção, emerge, ela própria, sendo a portadora das particularidades do processo humano de produção, que passam a existir em separado dos trabalhadores:

O caráter misterioso da forma-mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato de que ela reflete aos homens os caracteres sociais de seu próprio trabalho como caracteres objetivos dos próprios produtos de trabalho, como propriedades sociais que são naturais a essas coisas e, por isso, reflete também a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social entre os objetos, existente à margem dos produtores (MARX, 2017, p. 147).

Ocorre, então, um processo que, ao mesmo tempo em que as mercadorias apagam o trabalho humano diferenciado necessário para a realização de cada uma das mercadorias individuais, as mercadorias passam a parecer como seres vivos independentes, que se relacionam entre si. “Aqui, os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, como figuras independentes que travam relação umas com as outras e com os homens. Assim se apresentam, no mundo das mercadorias, os produtos da mão humana.” (MARX, 2017, p. 148).

E como os diferentes tipos de trabalho humano são reduzidos ao trabalho abstrato, para poderem ser equiparados no valor, a humanidade acaba sendo reduzida e equiparada inteiramente, se relacionando não mais como realizadores de trabalho concreto, mas de trabalho abstrato: “A igualdade *toto coelo* [plena] dos diferentes trabalhos só pode consistir numa abstração de sua desigualdade real, na redução desses trabalhos ao seu caráter comum como o dispêndio de força humana de trabalho, como trabalho humano abstrato” (MARX, 2017, p. 149).

Esse processo em que o valor da mercadoria assumindo uma “vida própria”, independente, se relacionando entre si, enquanto todo o trabalho humano é equiparado e abstratizado, acaba gerando uma inversão. As pessoas passam a se relacionar entre si não mais como detentoras de traços de individualidade, de características próprias, mas sim como realizadoras de um trabalho abstrato, como um trabalhador que executa uma função qualquer, sem nenhuma singularidade, enquanto as mercadorias adquirem cada vez mais personalidade.

O processo de produção capitalista, portanto, domina quem realiza o trabalho: “Tais formas, em cuja testa está escrito que elas pertencem a uma formação social em que o processo de produção domina os homens, e não os homens o processo de produção” (MARX, 2017, p. 156). O que acontece, portanto, é um apagamento dos trabalhadores, reduzindo-os a apenas trabalhadores, sem serem dotados de nenhuma característica individualizante, dominado pelos condicionais da mercadoria, da forma-mercadoria, devido a seu papel no processo de produção.

Tom Zé dá um passo a mais que Marx, pensando na situação específica dos trabalhadores do Terceiro Mundo: apesar de parecer concordar que no capitalismo todos os trabalhadores são transformados em andróides programados apenas para trabalhar, ele afirma que o Terceiro Mundo já vem com defeitos de fabricação, e que justamente por conta desse defeito de fabricação que é possível ser realizado um projeto emancipatório. Apesar das tentativas do Primeiro Mundo, que também pode ser entendido como os países

centrais do capitalismo, de transformar o Terceiro Mundo, os países da periferia do capitalismo, em robôs trabalhadores, sendo abstraídas quaisquer particularidades próprias do ser humano, como Marx realça no fetichismo da mercadoria, os robôs do Terceiro Mundo possuem esses defeitos de fabricação, essa teimosia de criar, pensar, dançar, sonhar, que, como diz Tom Zé, são muito perigosos para o padrão Primeiro Mundo.

No disco *Com defeito de fabricação* (2007), Tom Zé vai citando, de música em música, esses defeitos, tais como: *Defeito 1: O Gene*; *Defeito 2: Curiosidade*; *Defeito 3: Politicar*; *Defeito 6: Esteticar*. Os defeitos, evidentemente, não são defeitos para os trabalhadores do Terceiro Mundo, mas sim para os países do Primeiro Mundo, que esperavam encontrar nos países da periferia do capitalismo robôs andróides programados para trabalhar. O que Tom Zé desenvolve, em toda sua carreira, é que são exatamente esses defeitos que nos permitem sonhar em construir um país com condições melhores para sua população. Assim como na sua epistemologia, ao tratar de política Tom Zé também valoriza a falha, a construção do seu sistema é baseada fortemente nessas falhas intrínsecas que permitem que o novo surja: é por conta das falhas que nós não somos coisificados em robôs trabalhadores, por conta delas que nós insistimos em fazer política, pensar sobre a estética e ter curiosidade.

Essa posição é condensada na música *Defeito 3: Politicar*, em que Tom Zé canta:

Meta sua grandeza / No Banco da esquina / Vá tomar no Verbo / Seu filho da letra
 Meta sua usura / Na multinacional / Vá tomar na virgem / Seu filho da cruz.
 Meta sua moral / Regras e regulamentos / Escritórios e gravatas / Sua sessão solene.
 Pegue, junte tudo / Passe vaselina / Enfie, soque, meta / No tanque de gasolina.

Em poucas estrofes o músico apresenta que “politicar”, para ele, é elencar todos os instrumentos de dominação do padrão Primeiro Mundo, os escritórios e gravatas, a multinacional, a igreja – representada pela cruz – e recusá-los, enfiando no “tanque de gasolina”.

É por conta desse impulso, desse defeito, que, por exemplo, o Brasil conseguiu sair, em 1958, da condição de produtor de matéria prima para a condição de exportador de arte, seja por meio do futebol ou por meio da Bossa Nova. Para Tom Zé, essa mesma explosão criativa que tirou o Brasil da subalternidade global e o colocou como protagonista da vanguarda musical se repetiu nos anos 1970 com a Tropicália.

É isso que defende a música *Tropicalea Jacta Est*. A música começa com uma referência aos disparadores da Tropicália, seus preceptores. Para isso Tom Zé faz uma analogia com o Livro III do *Metamorfoses*, de Ovídio:

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 delfin/ Vi, vi, vi”²⁹. (AUGUSTO, 2015)

E depois segue na linha da revolução causada pela Tropicália, que seria responsável por tirar o Brasil da Idade Média e levar à Era do pré-sal:

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. (AUGUSTO, 2015)

O interessante de se pensar é como Tom Zé deixa bem claro o papel artístico do movimento tropicalista no desenvolvimento do Brasil: assim como a Bossa Nova e a seleção de 1958 transformaram o país, o tropicalismo mediou uma revolução tecnológica. A Tropicália não só mudou a maneira de se compreender a arte, a relação com o experimentalismo e a vanguarda, mas também teve uma participação, por exemplo, na relação do Brasil com a tecnologia. Para o filósofo baiano, a Tropicália também intermediou a relação do país com as tecnologias emergentes, a televisão, a internet, adequou a cabeça “analfatóteles”³⁰

Dois que antes da cela - da ditadura / Deram a vela / Da nossa aventura / Barqueiro meu navegador / Pa-ra-rá conjectura logo nosso primeiro / Computador / Computador / (No disco do Sinatra, a viagem começa no século VIII, quando o zero invadiu nossos avós³¹. Mas voltamos aos anos 60.)³²

²⁹ Tom Zé, *Tropicalea jacta est*, 2012

³⁰ Termo que será melhor explicado na próxima canção tese *Marcha-enredo da creche tropical*

³¹ “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.” (NERY, 2015, p. 119)

³² Tom Zé, *Tropicalea jacta est*, 2012

A música fala de Gilberto Gil e Caetano Veloso, os dois que antes de serem presos na ditadura, iniciaram o movimento, hastearam a vela dessa nau que levou o Brasil a essa nova era pós revoluções industriais.

Era urgente / sair da tundra / Levar a gente / para a Segunda / Revolução Industrial / Pa-ra-rá capacitados / Para a nova folia: / Tecnologia / Tecnologia.

Domingo no parque sem documento / Com Juliana-vegando contra o vento / Saímos da nossa Idade Média nessa nau / Diretamente para a era do pré-sal.³³

O que Tom Zé defende, portanto, é que as novas tecnologias: a internet, a televisão e o rádio, representaram uma revolução cultural. Os produtos de mídia que, tradicionalmente, no Ocidente cristão - o mundo aristotélico a que Tom Zé se refere -, eram pela via escrita, passaram para o registro oral. E os tropicalistas, provenientes, em sua maioria, do interior da Bahia, onde o analfabetismo ainda era majoritário e se preservava a tradição da cultura moçárabe, foram criados em sua infância no registro oral de cultura.

Sendo analfabeto de Aristóteles, quando nós chegamos em São Paulo, que Aristóteles e todo o eixo da cultura ocidental baseada na palavra escrita estava ameaçada pelo que temos agora, em 1967, quando nós, os caipiras do Nordeste, chegamos em São Paulo e encontramos, prenunciando no horizonte, a chegada da segunda revolução industrial que ia trazer a televisão, o computador que ia modificar nossa vida nossa maneira de ser, quando isso prenunciou, a linguagem do cartaz, o processamento de dados, quando isso prenunciou no horizonte foram justamente nós, os caipiras da Bahia, que disseram “como é? “Tô” curioso, coração “tá” aberto para isso também.

Enquanto todos os outros grandes compositores, grandes mesmo, Vandrê, Edu, Chico Buarque, Vinicius, todos os outros disseram “vade retro satanás”³⁴ porque tiveram a intuição que aquilo vinha a acabar com o mundo cujo eixo de transmissão de cultura era a palavra escrita, que era o mundo deles. Nós não, nós éramos analfatóteles, analfabeto de Aristóteles, portanto não tínhamos medo de qualquer novidade que iria destruir a palavra escrita como eixo de transmissão de cultura.³⁵

Essa visão da Tropicália como instrumento de transformação social, a responsável por tirar o Brasil da Idade Média e colocar na “Era do pré-sal”, está em consonância com a definição de Gerd Bornheim de filosofia nacional. A Tropicália, para Tom Zé, não é simplesmente uma projeção da cultura de uma determinada região, no caso o interior da Bahia. A função da Tropicália, e por isso ela pode ser entendida como uma filosofia

³³ Tom Zé, *Tropicalea jacta est*, 2012

³⁴ Expressão utilizada nos rituais da igreja católica para realizar um exorcismo.

³⁵ Transcrição de entrevista de Tom Zé concedida ao programa Agenda. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KcNDniOsh-8&ab_channel=LeandroLopes.

brasileira, foi mudar a realidade nacional, atuando sobre ela, servindo de instrumento para uma adequação do país para “A nova folia da tecnologia”.

Repare que é uma questão que o filósofo baiano já identifica como um problema nacional. Ao afirmar que “Era urgente sair da tundra, levar a gente para a segunda revolução industrial”, Tom Zé deixa claro que, desde seu início, o tropicalismo tinha como meta superar o estado de coisas do Brasil, criando uma nova relação com a tecnologia, ilustrada nesse caso pela Era do Pré-sal. Não era um movimento apenas simbólico, que se afirma nacional por ser uma projeção de uma cultura brasileira, mas que se diz nacional por se confrontar com uma realidade nacional com o objetivo de transformá-la.

Gerd Bornheim afirma sobre uma filosofia nacional: “(...) não existe essência prefigurada, e a adaptação pode ser, como normalmente é, o oposto simétrico da criatividade: esta se desadapta para inventar um mundo outro.” (BORNHEIM, 1980, p. 144). Parece que a Tropicália faz exatamente o mesmo trajeto que Gerd sugere de uma filosofia brasileira: uma filosofia que não simplesmente se adapta ao estado de coisas que já existe, mas que se desadapta para criar uma situação nova, que atua de forma a quebrar o que se entende tradicionalmente como Brasil. A Tropicália é, então, mais uma dessas formas que resultaram dos defeitos do Terceiro Mundo, o impulso por fazer estética, por criar, por fazer política, que resulta no tropicalismo, como uma expressão de ruptura sistêmica adequando o Brasil a uma nova situação, que ele chama de Era do Pré-sal.

Vale a pena destacar que, em 2012, no ano em que o álbum foi lançado, a exploração do Pré-sal era vista como a oportunidade do Brasil se desenvolver. Com a ideia de investir o lucro da venda do petróleo em saúde e educação³⁶, existia uma percepção de que o país iria conseguir elevar a qualidade de vida geral de sua população. Tom Zé utilizar, então, citar a Era do Pré-sal como um resultado imediato do tropicalismo indica como ele entende o movimento não só como expressão estética, mas também com impactos políticos importantes na transformação nacional.

É pela Tropicália que um outro salto, semelhante ao da Bossa Nova, ocorreu: um avanço que também rompe com a exploração do padrão Primeiro Mundo, que reivindica uma identidade nova, indo de encontro com a tentativa de transformação em robôs programados para trabalhar, e almejando uma nova realidade nacional. Como Tom Zé afirma em *Salva a humanidade* (2014): “Mas o que salva a humanidade / É que não há

³⁶ Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/noticias/2013/09/09/dilma-sanciona-lei-que-destina-royalties-para-educacao-e-saude.htm>

quem cure a curiosidade”, e é exatamente o defeito de ser curioso que fez com que a Tropicália se iniciasse para “salvar a humanidade”.

Nesse sentido que a Tropicália não pode ser vista apenas como uma continuação de um processo já existente, como a explicação que Caetano Veloso propõe, de um fruto da confluência do Rock internacional – em especial os Beatles – com o Modernismo e a Bossa Nova. Essa explicação não é suficiente por não tratar da ruptura que a Tropicália propôs, ou como Gerd Bornheim fala, essa desadaptação para inventar um mundo novo. A Tropicália se desadaptou do corpo musical brasileiro para só assim poder propor algo novo para a realidade nacional, como “levar a gente para a segunda revolução industrial”, e desse modo pode ser entendida como um projeto filosófico brasileiro.

Então, para Tom Zé, existe uma função de construção da identidade nacional mediada pela Tropicália. Foi o experimentalismo artístico que adaptou o Brasil às novas tecnologias, novos meios de cultura, uma relação direta entre a Tropicália e a extração de petróleo do pré-sal, um dos maiores avanços tecnológicos e industriais do Brasil. A Tropicália, então, possui como principal característica não ser uma projeção da identidade nacional, mas ser base da construção de uma nova identidade.

Marcha enredo da creche tropical

A próxima música no disco-tese que versa sobre a formulação da Tropicália é a quinta faixa do disco, chamada *Marcha enredo da creche tropical*. Assim como o nome indica, mais do que uma sistematização do que veio a ser a Tropicália, Tom Zé pretende elencar o caldeirão cultural heterogêneo da “Creche Tropical” que possibilitou a ascensão dos expoentes do movimento.

O objetivo parece ser responder à pergunta que Tom Zé se faz em uma entrevista: “É o caso de perguntar por que exatamente vocês ali do Recôncavo, um a 50 quilômetros do outro, vieram e fizeram o tropicalismo? Por que vocês? Todo mundo não *tava* aí fazendo canção tão bem ou melhor que vocês? Por que exatamente vocês?”³⁷

Tom Zé percebe que existe uma relação entre a geografia, a filosofia e a música que fez gerar um novo movimento estético exatamente ali no Recôncavo, e não nos demais centros culturais brasileiros, na época muito mais estabelecidos do que no Nordeste. O músico baiano não recorre a explicações como: “a Tropicália surgiu ali

³⁷ Transcrição de entrevista de Tom Zé concedida ao programa Agenda. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KcNDniOsh-8&ab_channel=LeandroLopes.

devido à cultura local, é a cultura do povo nordestino”, sabendo que respostas nesse sentido sempre acabam caindo em um essencialismo, uma justificativa simplificadora da questão.

E a explicação também não poderia ser, como Caetano Veloso desenvolve em seu livro *Verdades tropicais*, baseada apenas nas referências internacionais, o Rock, a guitarra, bem como a vanguarda estética brasileira, como Oswald de Andrade:

Como é que se pode imaginar que de repente ia nascer uma coisa forte como o tropicalismo de simplesmente por causa do Rock internacional? Acho que Caetano e Gil estão devendo a suas próprias terras, a Santo Amaro, a Ituaçu, a seus preceptores babás, estão devendo a seus professores de infância aos cantadores de folclore que estavam com aquela metafísica fazendo a cabeça deles girar em outro conceito de mundo que não era o aristotélico, eles estão devendo algum carinho a esse povo. Eles estavam com isso no ventre deles, no útero deles. Eu tô falando de coisas que nunca perguntam, está estabelecido que quem fez a Tropicália foi o Rock internacional e o Oswald de Andrade. Mentira, eu mesmo não conhecia Oswald de Andrade, e tava fazendo tropicalismo.³⁸

Se essa fosse a explicação, a pergunta inicial se manteria a mesma: por que exatamente ali, no Recôncavo, um a 50 quilômetros do outro. Por que não em qualquer outro lugar do Brasil? Como que em cidades tão próximas umas das outras surgiram pessoas que, mesmo sem se conhecer, possuíam a mesma sensibilidade artística, o mesmo projeto estético? Essas perguntas continuam sem explicação na “versão oficial” que se estabeleceu no entendimento da Tropicália.

É sobre esse tema que a música *Marcha enredo da creche tropical* se ocupa. É a primeira música no álbum que trata mais especificamente sobre o crescimento dos jovens tropicalistas em suas respectivas cidades no interior da Bahia. A faixa começa lamentando a “invasão”, que pode ser entendida tanto como a invasão dos portugueses no Brasil, junto com todo o massacre colonial que se seguiu, mas também como a invasão árabe na Península Ibérica.

Preceptores-babás - banca de banca / Preceptores-babás - banca de banca / Preceptores-babás - banca de banca / Preceptores-babás
A tristeza daquela invasão, / Aí Deus... Aí Deus, valeu, / Valeu para nossa educação paradoxal prazer, e rendeu / A creche tropical – pical / Nossa Universi - Dadal dadal dadal a a³⁹

Tom Zé afirma que essa invasão, a triste invasão - o caráter trágico não desaparece - ofereceu uma educação paradoxal, duas cosmovisões se chocaram, gerando nas crianças

³⁸ Transcrição de entrevista de Tom Zé concedida ao programa Agenda. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KcNDniOsh-8&ab_channel=LeandroLopes.

³⁹ Tom Zé, *Marcha enredo da creche tropical*, 2012.

dessa “creche” que ele narra na música uma educação duplicada. Seja analisando a questão com a perspectiva da invasão portuguesa, seja com a perspectiva da invasão muçulmana, o mesmo resultado de uma educação paradoxal pode ser verificado: os portugueses levaram consigo a tradição escrita ao desembarcar no Brasil, já os muçulmanos carregaram a tradição oral ao chegar na Península Ibérica. Enquanto a invasão na Península Ibérica levou um outro modo de pensar para dentro da Europa - um modo, inclusive, muito mais sofisticado, como Tom Zé afirma com o trecho da música *Tropicalea jacta est* “Quando o zero invadiu nossos avós” -, a invasão portuguesa no Brasil também trouxe uma nova maneira de pensar, que, em contraste com os saberes originais, produziu uma “educação paradoxal”, ou seja, um conflito entre maneiras de interpretar o mundo, de se relacionar com a obtenção e transmissão do conhecimento.

Nos dois casos de invasão se chocam a tradição ocidental, representada por Aristóteles, da cultura escrita e a tradição da cultura oral. Tom Zé utiliza Aristóteles como metonímia para a tradição ocidental: é importante destacar que quando o músico se refere ao filósofo grego, nesse contexto, é muito mais uma menção à cultura ocidental do que ao próprio pensador.

Uma coisa curiosa de se pensar é como essa referência a Aristóteles talvez represente melhor a tradição moçárabe do que o ocidente cristão. Durante o início da Idade Média quase todos os livros de Aristóteles foram perdidos em solo europeu, apenas algumas coleções foram preservadas, enquanto no oriente, principalmente no mundo muçulmano, a maior parte da obra que temos até hoje de Aristóteles foi preservada - bem como uma grande tradição de comentadores se estabeleceu. Apenas na Alta Idade Média que, com a conquista da Península Ibérica pelos muçulmanos, os textos aristotélicos voltaram ao solo europeu, para, então, serem retraduzidos para o latim e para as demais línguas europeias⁴⁰. Aristóteles, talvez, represente melhor o canto provençal, os jograis, os rondós – a cultura do mouro como um todo -, do que represente a cultura ocidental europeia. Talvez seja exatamente por isso que Tom Zé admira tanto esse momento de efervescência cultural na Península Ibérica: foi o primeiro momento de união entre “O saber de Aristóteles e a cultura do mouro”, como ele afirma em *Apocalipsom A*.

O biógrafo de Tom Zé, Pietro Scaramuzzo, afirma que o músico “sempre se considerou um homem da Idade Média” (SCARAMUZZO, 2020, p. 91). Para ser mais exato, o baiano é um homem da Alta Idade Média na Península Ibérica do século XIV,

⁴⁰ Marvin B. Perry, Myrna Chase, Margaret C. Jacob, Theodore H. Von Laue, *Western civilization: Ideas, politics and society*, 1995.

fruto do mesmo “casamento entre a fé e o conhecimento” que aconteceu, primeiramente em Portugal com a invasão moura e depois na Bahia dos anos 1960, com a alfabetização das crianças do Recôncavo.

Parece que essa linha lógica chegaria no aparente absurdo de, então, dizer que a Tropicália primeiro surgiu em Portugal, na Península Ibérica. Mas isso é exatamente o que Tom Zé afirma. Muito mais do que a influência do Rock britânico, na Tropicália se mostra presente os cantos e a cultura portuguesa e muçulmana. É isso que Tom Zé argumentou em uma turnê pela Europa em 2006, chamada de *Tropicalea Jacta Est*, o mesmo nome da terceira música do disco *Tropicália lixo lógico*:

Tom Zé entrou em palco a discutir com um senhor inglês invisível, passou metade do tempo a desenhar esquemas explicativos num quadro, praguejou contra o espírito de Carlos Mardel e a asneira de expulsar os árabes da Europa, convocou ditos e pensamentos de Ortega y Gasset e Camões, Charles S. Pierce e Aristóteles, Thomas Mann e Fernando Pessoa, Ezra Pound e Heráclito e Arthur C. Clarke, e até do seu velho amigo sertanejo Odair Cabeça de Poeta. Fez o elogio da sua pátria que é a língua portuguesa e expôs a tese – que era afinal razão essencial deste espetáculo – logo de início: “Longe de mim querer insinuar que Portugal teve influência no Tropicalismo. Eu quero é provar por A + B que Portugal fundou o Tropicalismo e que está na altura de cobrar o crédito que lhe é devido.” O inglês invisível, entretanto, silenciado e desterrado numa cadeira solitária nos confins do palco, era o jornalista inglês que, há dias em Londres, interpelou Tom Zé com a teoria de que o Tropicalismo tinha sido determinado “pelo Rock internacional, os Beatles e todo esse negócio.” E foi para o desmentir que este quase septuagenário andou duas horas num alvoroço entre a guitarra ao centro do palco e o quadro onde ia escrevinhando um esquema de aula que se propôs dar aos portugueses. Tudo para explicar que a semente universalista que deu origem ao Tropicalismo viajou com as caravelas em 1500, foi com os bandeirantes para o Nordeste e ali ficou 400 anos, conservada, intacta pelo isolamento. Até que uma primeira geração partiu para Salvador da Bahia para aprender a ler. Entre eles, Tom Zé, Caetano, Gil e Gal.⁴¹

Assim como no século IX surgiu o Tropicalismo em um país europeu invadido pelos muçulmanos, em 1960 o mesmo fenômeno aconteceu no interior da Bahia. Os dois saberes se inter cruzaram mais uma vez, gerando o que talvez possa ser chamado, então, de segunda explosão da Tropicália.

Continuando na música:

Há... nos velhos quintais / cada moleque do lote dos analfatotes /
ouvindo jograis, os mais radicais
Tropicalisura voz / a tal tanajura / só cai se tiver na gordura / Os mesmos
rondós dos nossos avós⁴²

⁴¹ OLIVEIRA, 2006 APUD NERY, 2013, p. 9

⁴² Tom Zé, *Marcha enredo da creche tropical*, 2012.

Apesar de já ter sido citado antes, vale agora entender um pouco mais do conceito “analfatóteles”, que aparece também em outra versão, como no verso acima, “analfatotes”. Tom Zé, mais do que falar especificamente sobre Aristóteles, usa o filósofo grego como representante de toda a tradição ocidental: “Sócrates, Platão e Aristóteles construíram as bases do pensamento ocidental ou, se você preferir, os alicerces do racionalismo.”⁴³ . Então, ao se referir a alguém analfabeto em Aristóteles, Tom Zé está descrevendo não alguém que não estudou, não se aprofundou, a filosofia aristotélica, mas sim alguém alheio à cultura judaico-cristã, racionalista, iluminista, do ocidente europeu que colonizou a América.

E não só isso: analfabeto, na filosofia tomzeniana, é um conceito específico, que não deve ser confundido com o uso comum da palavra. Enquanto na linguagem corriqueira o analfabeto é aquele que não sabe ler nem escrever, como se fosse algo que falta, um vazio que deveria ser preenchido com o conhecimento da leitura e da escrita, para Tom Zé:

O analfabetismo é um ideal difícil. Se você, criança ainda, aprende uma qualquer língua ocidental cuja estrutura de adestramento já esteja codificada subliminarmente pelas relações 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. (ZÉ, 2003, p. 54)

Ou seja, longe de ser algo indesejado, o analfabetismo é um ideal, é algo desejado. Ser analfabeto, nesse contexto, é estar livre dessa “estrutura de adestramento”, que, evidentemente não está relacionado com a capacidade de saber ler ou não, tanto que Tom Zé cita que o que o fez ser analfabeto foi justamente o livro *Os Sertões*.

Mas o que parece ser o movimento mais importante dos analfabetos, no conceito tomzeniano, é esse “se colocar contra alicerces da cultura”. Ser analfabeto não é ser contra a cultura como um todo. O movimento do analfabetismo tomzeniano é estar dentro da cultura, lendo os grandes clássicos, como Tom Zé cita *Os sertões*, de Euclides da Cunha, ou seu estudo de música erudita na faculdade de Salvador, para assim poder se “desculturar”.

Nesse sentido parece que Tom Zé está muito próximo de como Nietzsche entende a história em suas *Considerações extemporâneas*. O filósofo alemão afirma que “A

⁴³ ZÉ, 2015 APUD VILLAÇA, 2015.

cultura histórica só é efetivamente algo salutar e frutífero para o futuro em consequência de uma nova e poderosa corrente de vida” (NIETZSCHE, 2003, p. 14), ou seja, que a tradição cultural, a história legada, só vale se ela pode ser utilizada para novas manifestações, novos meios de criar, se expressar artisticamente.

Nietzsche faz questão de lembrar que um legado histórico, se for tomado de modo apenas contemplativo, se ele não for utilizado de modo a impelir novas transformações e experiências, paralisa a humanidade, a coloca em um estado de apenas repetição dos clássicos, dos grandes marcos de uma cultura: “em um excesso de história, o homem deixa novamente de ser homem, e, sem aquele invólucro do aistórico, nunca teria começado e jamais teria ousado começar” (NIETZSCHE, 2003, p. 10). É necessário um espaço a-histórico, que está inserido dentro de uma determinada cultura, mas que se posiciona contra ela, para realizar qualquer feito. É isso que Tom Zé defende como uma “desculturação”: não ser contra o legado histórico da cultura que ele está inserido, mas sim um projeto ativo, e que segundo o músico baiano é extremamente difícil de, dentro dessa cultura, ser um “analfabeto”, para poder criar esse “invólucro do a-histórico” que realiza novas obras históricas.

Por isso que a referência aos grandes da cultura que o próprio Tom Zé faz, por exemplo na referência a Oswald de Andrade, Chiquinha Gonzaga, Maria Bethânia e Euclides da Cunha, não tem como função apenas reproduzir o que já havia sendo produzido, mas sim se utilizar dessa tradição cultural para conseguir se posicionar contra ela. Como Nietzsche afirma: “(...) impulsionar a história a serviço da vida!” (NIETZSCHE, 2003, p. 13).

É por isso que, como Gerd Bornheim fala, uma filosofia nacional não se adapta a uma essência prefigurada, já que essa adaptação pode cair em dois problemas: esse imobilismo que o excesso de história pode causar e o risco dessa projeção metafísica do Estado-nação que Safatle aponta. A filosofia nacional, e aqui é possível pensar como a Tropicália assume essa função, se inclui para se desadaptar, ou, utilizando os conceitos da filosofia tomzeniana, trabalha para construir esse analfabetismo, essa descultura.

É assim que deve ser entendido o conceito de analfatóteles, que Tom Zé utiliza na canção *Marcha-enredo da creche tropical*. O analfabeto de Aristóteles não é aquele que não conhece a filosofia aristotélica, mas sim aquele que, mesmo sabendo, consegue manifestar uma diferente “cosmovisão”, que no caso de Tom Zé é a cultura oral moçárabe que se manteve no Recôncavo Baiano. E, graças ao registro oral da cultura, uma tradição

diferente daquela realizada no restante do Brasil foi estabelecida, como o filósofo baiano afirma:

[...] um povo alfabetizado pode pegar seus conhecimentos e trabalhos intelectuais, colocar num livro, deixar nas prateleiras e eles ficam ali, preservados. [...] Lá no Nordeste era diferente: não havia quem escrevesse, não havia alfabetização. Então, para preservar, a pessoa tinha que praticar diariamente a cultura – e eles amavam a cultura de seus avós; tendo se tornado analfabetos pela miséria, queriam preservar a cultura, praticando-a nas canções e nas conversas, que eram sempre instigações, perguntas ou explicações (ZÉ, 2011, p. 183)

Ou seja, pela impossibilidade de armazenar os conhecimentos, a relação se tornava mais dinâmica, mais próxima da própria vida, a preservação da cultura implicava a prática cotidiana dos rituais, canções e práticas.

Tom Zé prossegue na canção fazendo referência a Pedro Taques, historiador que defendia a tese de que no Nordeste se conservou a cultura dos primeiros colonizadores portugueses – ponto crucial na teoria tomzeniana da Tropicália – e que, graças a manutenção dos ritos dos primeiros colonizadores, a cultura moçárabe, como o canto provençal e a cultura oral, continua presente:

E Pedro Taques falou - ali dá, dali vem / Se conservar - ali dá, dali vem / O paulista - ali dá, dali vem / Tradicional / Na creche, menino / vem o provençal:
É um dia, é um dado, é um dedo, / Chapéu de dedo é dedal! / É um dia, é um dado, é um dedo, / Chapéu de dedo é dedal! / É um dia, é um dado, é um dedo, / Chapéu de dedo é dedal!
Ela entra e sai do sertão, ai Deus / Ai Deus nos dá descontínuo rincão / Perdida por lá, a cultura oral, oh mal! / Testemunha vai lá - um tal / De Euclides da Cun unha, unha, unha a a a
Lá...é quando ele cunha / Moeda que trinca na unha / E a língua um dia / Na creche, senhora, poder, magia⁴⁴

E Tom Zé prossegue a canção ressaltando, primeiramente, como a relação oral, o “falar manso” que ele diz, fornece uma outra “cosmovisão”, termo já utilizado anteriormente no artigo, mas que Tom Zé cita nesse momento, e também como Guimarães Rosa, em sua prosa, retratou o nordestino inserido na cultura oral:

Naquele mundão / o falar da gente assegura / na mansa doçura / outra cosmovisão: pensar é pão.
Depois em Rosa eu vi - ali dá, dali vem / Prosa que li - ali dá, dali vem / E ela sorri - ali dá, dali vem / Chegança chega, menino, / Medieval batalha naval:⁴⁵

E a canção termina com uma imagem que pode ser entendida como representativa de um epistemicídio:

⁴⁴ Tom Zé, *Marcha enredo da creche tropical*, 2012.

⁴⁵ *Ibidem*

Pra expulsarmos esses incréus / Espada de aço no pescoço / Vento nas velas, Deus no céu, / Retorna Dom Sebastião no corso / (Dom Sebastião, o Aguardado!)

(E assim funciona a creche, cada círculo, cada aula, / iam se sucedendo, com aqueles jograis que / casualmente circulavam entre nós. / E lá vai tutano na cabeça dos moleques!)⁴⁶

Dom Sebastião foi um rei de Portugal que iniciou uma nova expansão territorial contra os povos muçulmanos, invadindo o que atualmente é conhecido como Marrocos, em uma cruzada do ocidente cristão, o mundo aristotélico que Tom Zé fala, sobre o mundo muçulmano. Dom Sebastião foi morto durante uma dessas guerras, iniciando uma lenda conhecida como sebastianismo, de que um dia Dom Sebastião retornaria para terminar sua guerra e libertar o povo português da dominação muçulmana. Para Tom Zé esse retorno acontece não em uma guerra exatamente, mas sim na conquista epistêmica da tradição moçárabe pelo mundo ocidental, o triunfo de Dom Sebastião é apontar a espada de aço para o pescoço não de um indivíduo “incrú”, o não católico, mas para os “jograis”.

Tropicália lixo lógico

A última das canções tese do álbum, homônima ao disco, é a que Tom Zé sistematiza melhor tudo o que foi levantado nas músicas anteriores, todos os conceitos e todas as referências são utilizadas aqui, para construir como se deu a explosão tropicalista.

A música se inicia com uma voz cantando, sobre uma base de violoncelo, em uma melodia um tanto intimidadora, uma nova versão do famoso conto de Chapeuzinho Vermelho, mas nessa nova versão a protagonista é a “pureza” e o Lobo Mau é o saber aristotélico:

A pureza Chapeuzinho / Passeando na floresta / Enquanto Seu Lobo não vem: / Mas o Lobo entrou na festa / E não comeu ninguém.

Era uma tentação, / Ele tinha belos motes, / O Lobo Seu Aristotes: / Expulsava todo incréu / Ali do nosso céu⁴⁷

Como destacado na música anterior o aristotelismo, ou seja, nesse contexto, a cultura ocidental, entra na festa e, é interessante ressaltar, não come ninguém. Tom Zé parece indicar o processo do ocidente europeu de colonização, expansão territorial, mas sem um movimento antropofágico, para manter na metáfora de não comer ninguém, das demais culturas que ele encontra. Na verdade, o método que esse Lobo Mau emprega é o

⁴⁶ Ibidem

⁴⁷ Tom Zé, *Tropicália lixo lógico*, 2012.

contrário, não só não come ninguém como também expulsa todos os incréus, ou seja, a partir do momento em que o Lobo seu Aristotes entra na festa, ele passa a dominar, como se fosse o único sistema – e pode ser entendido como sistema filosófico, político, cultural – possível, o único que deve estar no panteão “ali do nosso céu”, em uma referência ao epistemicídio de saberes não europeus.

Tom Zé prossegue, para não cair em críticas simplórias, na canção deixando claro que o objetivo dele não é desqualificar toda a construção da cultura ocidental, a proposta não é criar uma hierarquia de culturas, para não cair em um ufanismo tosco, de defender que o legado ocidental não acrescenta em nada, é pobre artisticamente. Não, a posição do músico baiano é defender a pluralidade de “cosmovisões”, como ele fala na música anterior, afirmando que todas elas têm o que acrescentar: “Não era melhor, tampouco pior, / Apenas outra e diferente a concepção / Que na creche dos analfatóteles regia / Nossa moçárabe estrutura de pensar”⁴⁸.

Nessa creche dos analfatóteles, onde a cultura cristã ocidental ainda não havia fincado suas raízes profundamente, regia uma diferente cosmovisão, um diferente modo de se relacionar, seja entre si, seja com a arte ou com a política, que ainda não estava em conformidade com o que era comum nos grandes centros urbanos, ou como Tom Zé coloca: “O importante é que a meninada do Nordeste bebia daquele caldo não aristotélico até entrar na escola.”⁴⁹

Mas esses jovens do Recôncavo Baiano, ao ingressarem na educação formal, como por exemplo na escola – e vale ressaltar que todos os tropicalistas tiveram uma educação formal sólida, Tom Zé, Caetano e Gil todos foram à Universidade Federal da Bahia – passaram a entrar em contato com um sistema de pensamento que não era tão próximo a eles, o sistema aristotélico, da cultura ocidental cristã: “Mas na escola, primo dia, / Conhecemos Aristotes, / Que o seu grande pacote / De pensar oferecia”⁵⁰. É importante sempre ressaltar que Tom Zé não faz um juízo de valor entre qual “grande pacote de pensar” é melhor, se o saber de Aristóteles é superior ou inferior à tradição moçárabe, mas é apenas um jeito diferente. Mas, com essa exposição ao novo, uma diferente cosmovisão, os jovens acabam sendo tomados pela cultura ocidental:

Por isso, costume dizer que a creche tropical acolhia uma porção de analfabeto, os analfabetos em Aristóteles. Com 7 ou 8 anos, a garotada enveredava pelo colégio e, só então, tomava conhecimento da cultura ocidental. Calcule a surpresa, o fascínio. Descobrir os livros, as ciências

⁴⁸ Ibidem

⁴⁹ ZÉ, 2015 APUD VILLAÇA, 2015.

⁵⁰ Tom Zé, *Tropicália lixo lógico*, 2012.

e todo um palavreado diferente! Hipnotizadas por tamanho tesouro, as crianças jogavam fora o aprendizado anterior e deixavam que Aristóteles assumisse as rédeas em definitivo.⁵¹

Mas, para Tom Zé, aquilo que foi aprendido durante os primeiros anos de vida, nessa que o filósofo baiano chama de creche tropical, nunca consegue ser, efetivamente, eliminado, ele continua rondando fantasmagoricamente a cabeça dos jovens nordestinos. Por isso que Tom Zé afirma que: “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.” (). É por conta da grande influência do aprendizado nos primeiros anos que a placa mental nunca se esquece da cultura oral, das referências da rica cultura dos seus antepassados moçárabes: “danças dramáticas, ‘rimas de três séculos’ (segundo Tom Zé, improvisos em estilo provençal), conversas noturnas ao pé do fogão e festas do lugar.” (VALVERDE, 2014).

A música continua nessa mesma linha, mostrando que, por curiosidade, os analfatótes passaram a tentar resolver os dilemas que o mundo ocidental apresentava - vale lembrar que todos eles se mudaram para grandes capitais, como São Paulo e Rio de Janeiro – com a cosmovisão que eles haviam aprendido na creche tropical, ou seja, resolver as questões do mundo aristotélico ocidental com as armas da cultura do mouro:

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 criou⁵²

Uma aproximação, portanto, que parece possível de ser feita é entre a teoria do lixo lógico de Tom Zé e como Nietzsche compreende a cultura ática em seu livro *O nascimento da tragédia*. O filósofo alemão afirma que muito se avançaria na compreensão estética se for constatado que uma duplicidade de impulsos, o apolíneo e o dionisíaco, são responsáveis pelo desenvolvimento das artes:

Teremos ganho muito a favor da ciência estética se chegarmos não apenas à inteligência lógica mas à certeza imediata da intuição [Anschauung] de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco (...) A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico [Bildner], a apolínea, e a arte não-figurada [unbildlichen] da música, a de Dionísio: ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas,

⁵¹ ZÉ, 2015 APUD VILLAÇA, 2015.

⁵² Tom Zé, *Tropicália lixo lógico*, 2012.

para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum "arte" lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da "vontade" helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática. (NIETZSCHE, 2017, p. 24)

É necessário, então, compreender o que seriam esses ímpetus apolíneos e dionisíacos. Para Nietzsche, tanto o apolíneo quanto o dionisíaco seriam dois impulsos naturais da humanidade, dois modos distintos de lidar, interpretar, a realidade – e que para o filósofo seriam dois instintos potencializadores da vida.

Ao apolíneo, relacionado com o deus Apolo, Nietzsche associa a atividade onírica:

A bela aparência do mundo do sonho, em cuja produção cada ser humano é um artista consumado, constitui a pré-condição de toda arte plástica, mas também, como veremos, de uma importante metade da poesia. Nós desfrutamos de uma compreensão imediata da figuração, todas as formas nos falam, não há nada que seja indiferente e inútil. Na mais elevada existência dessa realidade onírica temos ainda, todavia, a transluzente sensação de sua aparência (NIETZSCHE, 2017, p. 25)

Ou seja, esse impulso apolíneo nas artes é o mesmo visto nos sonhos: uma produção realizada por cada ser humano de uma afiguração prazerosa da realidade. Assim como nos sonhos, segundo Nietzsche, mesmo nos sonhos mais aterrorizantes, é possível sentir prazer, desejar continuar sonhando, a arte apolínea é aquela que transforma “as imagens mais sérias, mais sombrias e tristes em objetos de jubilosa contemplação – daí Nietzsche afirmar que ‘o nosso ser mais íntimo, comum a todos nós, colhe no sonho uma experiência de profundo prazer e jubilosa necessidade’” (MENDONÇA, 2020, p. 45).

Nietzsche usa uma linguagem ainda muito influenciada por Kant e por Schopenhauer para afirmar que o apolíneo é o princípio configurador da realidade fenomênica, criando a bela aparência do fenômeno. Mesmo a realidade dura, trágica, é transfigurada na arte apolínea para ressaltar a bela aparência do aterrorizante: “Seu olho deve ser ‘solar’, em conformidade com a sua origem; mesmo quando mira colérico e mal-humorado, paira sobre ele a consagração da bela aparência” (NIETZSCHE, 2017, p. 26).

Já o dionisíaco Nietzsche associa com o estado de embriaguez: o estado dionisíaco é o exato oposto do apolíneo, é quando a representação da realidade se esfarela, e a humanidade é confrontada diretamente pelo terrível do mundo, sem a afiguração bela do apolíneo: “o homem tem acesso direto ao âmago do mundo; revelam-se, por um lado, a visão terrível do fundo do Ser, as suas dilaceradoras verdades essenciais, e, por outro, também o gozo de ser por elas acolhido.” (MENDONÇA, 2020, p. 47). Toda a estrutura

social, após a chegada do dionisíaco, é destruída, como Nietzsche coloca, o escravo vira homem livre, e

se rompem todas as rígidas e hostis delimitações que a necessidade, a arbitrariedade ou a "moda impudente" estabeleceram entre os homens. Agora, graças ao evangelho da harmonia universal, cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundido com o seu próximo, mas um só, como se o véu de Maia tivesse sido rasgado e, reduzido a tiras, esvoaçasse diante do misterioso Uno-primordial. (NIETZSCHE, 2017, p. 28)

Assim como no estado de embriaguez, o impulso dionisíaco promove uma despersonalização, um “completo autoesquecimento” (NIETZSCHE, 2017, p. 27), em que todos se unem metafisicamente, nesse momento Nietzsche ainda recorre a um vocabulário metafísico que ele abandona posteriormente, no Uno-primordial. Não à toa a orgia era parte primordial dos rituais dionisíacos, essa celebração sexual generalizada, em que todos os corpos participam do mesmo movimento, sem distinção de quem ou o que está incluído, todos se reconciliam como um corpo só.

Ambos os impulsos, portanto, são distintos entre si, mas ao mesmo tempo legítimos instintos artísticos da humanidade, cada um, de sua maneira, representa um modo de impulsionar a vida, de aumentar a potência dela, seja com a bela afiguração do fenômeno, do instinto apolíneo, seja com o rompimento com esse fenômeno e o confronto com o Uno-primordial aterrorizante, do instinto dionisíaco. Mas o que talvez seja mais próximo ao que Tom Zé afirma na música *Tropicália lixo lógico* é como Nietzsche se refere à tragédia ática como sendo o momento de maior potência vital da arte, a arte a serviço de uma vida vigorosa, graças ao “emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea”.

Ocorre então, como Nietzsche afirma, um entrelaçamento dos dois impulsos vitais apolíneos e dionisíacos na tragédia grega, e que, por conta disso, essa seria a manifestação artística mais potente:

Este seria o resultado da feliz aliança entre Apolo e Dioniso. Se, antes do advento da tragédia, as manifestações dionisíacas bárbaras ameaçavam terrivelmente a vida em função do rompimento de toda individuação e da inevitável suspensão do princípio de razão, agora tudo se dá de forma diferente. As verdades dionisíacas não deixam de se revelar a partir da música cantada pelo coro, mas é por meio de um universo apolíneo de imagens e palavras que o homem agora toma conhecimento delas. Dioniso, aqui, vence de vez as tentativas de resistência apolínea a seus ensinamentos, e penetra definitivamente na cultura grega, glorificando artisticamente o rompimento do princípio de individuação. Apolo, por sua vez, desempenha a tarefa fundamental de não deixar que a revelação das verdades essenciais leve o homem à náusea e ao fastio tão perigosos à vida – nas palavras de Nietzsche, tira

das mãos de Dioniso as armas destruidoras, ou ainda, salva o coro de uma aniquiladora unificação imediata com a música, na medida em que engendra o universo plástico de imagens e palavras através do qual as verdades são enunciadas. (MENDONÇA, 2020, p. 59).

Traduzindo agora para o vocabulário tomzeniano, essa relação entre o apolíneo e o dionisíaco que se entrelaça para criar uma nova manifestação artística pode ser entendida com as estrofes “Não era melhor / nem tampouco pior / apenas outra e diferente a concepção”. Nietzsche em nenhum momento cria uma hierarquia de impulsos, valoriza mais algum em detrimento do outro, apenas afirma que os instintos apolíneos e dionisíacos são distintos e contrapostos, apenas diferentes cosmovisões, como o filósofo baiano afirma.

E assim como a tragédia ática tem a sua potência da conciliação, do embaralhamento, do dionisíaco e do apolíneo, essas duas e diferentes concepções, diferentes impulsos vitais, a potência do tropicalismo também está em conciliar instintos distintos, o saber de Aristóteles e a cultura do mouro. Do mesmo modo que na Grécia a relação entre o instinto onírico e o impulso da embriaguez resultaram em uma forma teatral com íntimas relações com a música, com a inovação da função do coro na peça, a relação entre a cultura oral e a cultura escrita, que foram apresentadas aos jovens tropicalistas, explodiram em uma forma artística completamente nova, distinta da produção que existia até então.

Vale ressaltar que o objetivo não é tentar relacionar as duas influências distintas da Tropicália, o saber de Aristóteles com a cultura do mouro, com os dois impulsos que Nietzsche cita no *Nascimento da tragédia*. Não é relacionar a cultura oral ou a cultura escrita com o apolíneo ou o dionisíaco, mas uma comparação formal que, em ambos os relatos sobre o surgimento de uma arte potente, uma arte geradora de vida, a Tropicália e a tragédia ática, existe uma confluência entre duas cosmovisões distintas, dois modos de se conceber a realidade, e que, desse choque, um impulso gerador novo se iniciou.

Parece que finalmente temos armas para responder à pergunta de Tom Zé “(...) por que exatamente vocês ali do Recôncavo, um a 50 quilômetros do outro, vieram e fizeram o tropicalismo?”⁵³. Exatamente ali no Recôncavo que era o único local em que a cultura oral ainda vigia, apensa lá que poderia surgir uma explosão musical do lixo lógico, essa mistura de culturas que possibilitou o desenvolvimento de algo não visto antes na tradição cultural brasileira. Apenas lá que era possível, em um momento de

⁵³ ZÉ, 2015 APUD VILLAÇA, 2015.

domínio da cultura ocidental no país que “expulsava todos os incréus”, ou seja, toda a cultura não cristã, que um movimento estético inovador baseado, em parte, na cultura moçárabe poderia ter sido criado.

Tom Zé termina a música, bem como sua tese, narrando o circuito que esse lixo lógico percorreu: “Aprendemos a jogá-lo / No poço do hipotálamo. / Mas o lixo, duarteiro, / O córtex invadia: / Caegitano entorta rocha / Capinante agiu.”⁵⁴.

Em estrofes repletas de neologismos, como “hipotálo” para se referir ao hipotálamo; duarteiro, que parece se referir a alguém “arteiro”, na expressão popular alguém que promove artes ou manhas; esperto, artiloso, sagaz; e referências aos influenciadores e membros do tropicalismo, como “Caegitano” para se referir a dupla Caetano Veloso e Gilberto Gil e “Capinante” representando José Carlos Capinan, Tom Zé fala que aquilo que foi relegado após o ensino do aristotelismo, após a introdução dos jovens tropicalistas à cultura ocidental, foi jogado no lixo do cérebro, o poço do hipotálamo, em uma tentativa de se adaptar a uma nova cultura que se apresentava.

A sorte, talvez da cultura brasileira como um todo, é que esse lixo lógico é malandro, arranjou um jeito de sair do “poço do hipotálamo” e invadir o córtex do cérebro, ou seja, retomar o controle consciente das atividades.

Considerações finais

Atualmente, pelo menos na tradição curricular da academia de filosofia, ainda não existe um cuidado específico em desenvolver uma filosofia brasileira. As discussões ainda estão em estágio muito embrionário, tanto que até a própria definição de o que seria uma filosofia brasileira ainda é objeto de controvérsia e um debate acirrado entre os pensadores brasileiros. Mas se na academia de filosofia ainda não se constata, de modo robusto, uma tradição de pensadores *adjetivamente* brasileiros, como Gerd Bornheim coloca, em outras áreas já é possível se observar, se não uma tradição filosófica *tout court*, uma tradição que se volte para as questões nacionais.

Por conta disso a filosofia ainda tem muito a receber de outras áreas do conhecimento, como a literatura e as artes. Por isso um resgate filosófico de pensadores brasileiros que ainda não são vistos como filósofos ainda é muito importante, apesar de

⁵⁴ Tom Zé, *Tropicália lixo lógico*, 2012.

talvez justamente por conta da falta do título de filósofo que esses pensadores conseguiram desenvolver uma filosofia distinta da praticada institucionalmente.

Assim, o disco *Tropicália lixo lógico*, bem como toda a discografia de Tom Zé, surge como um projeto iniciado pelos tropicalistas de se voltar para a realidade nacional de modo a transformá-la. O tropicalismo não poderia ser uma simples continuação de um processo de desenvolvimento da tradição musical brasileira se ele, desde seu início, se volta contra ela, rompendo com o cânone tradicional, para propor uma inovação estética e filosófica. Se Haddock-Lobo, corretamente, denuncia a filosofia como sendo porta voz apenas da herança europeia, excluindo os africanos escravizados e a população originária dizimada, no tripé “branco-negro-indígena” freiriano de constituição do Brasil, Tom Zé esgarça ainda mais esse tripé, mostrando que a brasilidade é ainda mais plural do que a proposta por Gilberto Freire. E não só o espectro da brasilidade é ainda mais amplo do que o proposto por Freire, mas o que Tom Zé mostra é que ela é sempre um processo em construção. Assim como o empreendimento realizado com o samba, também a brasilidade tem que ser entortada, incluindo cada vez mais referências e conexões, como o filósofo baiano faz ao incluir a cultura do mouro como traço representativo do Recôncavo Baiano.

E esse é o projeto do álbum *Tropicália lixo lógico*, que parece quase um manifesto filosófico da Tropicália: elencando suas referências, seus preceptores, e seus objetivos. O músico baiano levanta a origem do movimento, os caipiras do nordeste que eram imersos na cultura oral, e que, ao ingressarem na educação formal aristotélica, desenvolveram uma estrutura de pensar distinta de qualquer outra coisa produzida até então. Mas não só isso, o grande mérito do tropicalismo como movimento filosófico brasileiro é perceber problemas nacionais e atuar em cima deles. Ao perceber que a cultura brasileira, mesmo nos círculos de esquerda, ainda era muito reacionária, fazia a tropicália “passar a mão na genitália”⁵⁵ e esfregar na cara de seus detratores; ao reparar que o Brasil ainda não tinha se adaptado às novas tecnologias da Terceira Revolução Industrial,

Existem muitos pontos para se aprender com o Tom Zé e o Tropicalismo, principalmente na academia de filosofia. Mas talvez o mais importante, nesse estágio inicial de um projeto de filosofia brasileira, é se inspirar com o modo com que eles assumem a ignorância, e, com isso, fazem a única coisa possível: continuar estudando.

⁵⁵ Tom Zé, *Apocalipsom A*, 2012.

Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Metafísica*. São Paulo, Edições Loyola, 2002.
- AUGUSTO, Paula Oliveira Campos. *Reciclando a Tropicália: Tom Zé e o lixo lógico*. Outra travessia: revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, v. 20, 2º Semestre de 2015.
- BORNHEIM, Gerd. *O idiota e o espírito objetivo*. Porto Alegre, Globo, 1980.
- ENTREVISTA Tom Zé (Tropicalismo). Programa Agenda, 2008. Publicado pelo canal Leandro Lopes. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=KcNDniOsh-8&ab_channel=LeandroLopes.
- CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Martin Claret, 2002
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1997.
- HADDOCK-LOBO, Rafael. *Por que Filosofia popular brasileira?*. HMagazine, 2020. Disponível em: <https://hmagazine.com.br/por-que-filosofia-popular-brasileira/>.
- HADDOCK-LOBO, Rafael. *Filosofia brasileira – uma questão?*. Coluna ANPOF, 2016. Disponível em: <http://anpof.org/portal/index.php/pt-BR/comunidade/coluna-anpof/848-filosofia-brasileira-uma-questao>.
- Marvin B. Perry, Myrna Chase, Margaret C. Jacob, Theodore H. Von Laue, *Western civilization: Ideas, politics and society*, Wadsworth Publishing, 1995.
- MARX, Karl. *O Capital*. São Paulo, Boitempo, 2017.
- MENDONÇA, Adriano Ferreira de. *A invenção da metafísica a partir da arte: perspectivas nietzschianas*. Rio de Janeiro: Ape’Ku, 2020.
- NERY, Emília Saraiva. *Estudando o Tropicalismo na Tropicália Lixo Lógico de Tom Zé*. CONTRAPONTO: Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI. Teresina, v. 2, n. 1, agosto de 2013.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo, Companhia das letras, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. São Paulo, Companhia das letras, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Para além do bem e do mal ou prelúdio de uma filosofia do futuro*. Curitiba, Hemus, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: Da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro, Dumará, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano demais humano*. São Paulo, Companhia das letras, 2005.

OLIVEIRA, Bernardo. *O livro do disco: estudando o samba*. Rio de Janeiro, Cobogó, 2014.

PLATÃO. *Apologia de Sócrates*. São Paulo, Martin Claret, 2003.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2006.

SAFATLE, Vladimir Pinheiro. *Seria necessário algo como uma “filosofia brasileira”?*. Coluna ANPOF, 2016. Disponível em: <http://anpof.org/portal/index.php/pt-BR/comunidade/coluna-anpof/921-seria-necessario-algo-como-uma-filosofia-brasileira>.

SCARAMUZZO, Pietro. *Tom Zé: o último tropicalista*. São Paulo, Edições SESC, 2020.

SIMAS, Luiz Antônio. RUFINO, Luiz. HADDOCK-LOBO, Rafael. *Arruaças: uma filosofia popular brasileira*. Rio de Janeiro, Bazar do tempo, 2020.

TOM Zé. *Roda Viva*, 1983. Publicado pelo canal Roda Viva. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MGq3M6E9yjU&t=3015s&ab_channel=RodaViva.

VALVERDE, Antônio José Romera. *Estudando Tom Zé: Tropicália e o Lixo Lógico*. Rev. Filos., Aurora, Curitiba, v. 26, n. 39, p. 867-886, jul./dez. 2014.

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

VELOSO, Caetano. *Lixo Lógico Parte I*. Jornal O Globo, 05 ago. 2012

VILLAÇA, Túlio Ceci. *Renata Rosa, pré-aristotélica, antieuclediana*. Disponível em: <https://tuliovillaca.wordpress.com/2012/07/15/renata-rosa-pre-aristotelica-antieuclediana/>.

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

_____. *Tropicália lixo lógico*. São Paulo, 2012. 1 CD. Acompanha encarte.

_____. *Todos os olhos*. São Paulo, 1973. 1 CD

_____. *Estudando o samba*. São Paulo, 1976. 1 CD.

_____. *Tom Zé*. São Paulo, 1972. 1 CD.

_____. *Com defeito de fabricação*. São Paulo, 1998. 1 CD

_____. *Estudando o pagode*. São Paulo, 2005. 1 CD.

