

Da antropofagia ao lixo lógico: os tropos da Tropicália



Christopher Dunn

Ph.D. em Estudos Luso-Brasileiros pela Brown University/EUA. Professor do Departamento de Espanhol e Português da Tulane University/EUA. Autor, entre outros livros, de *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora Unesp, 2009. cjdunn@tulane.edu

Encarte do CD *Tropicália lixo lógico*, de Tom Zé, 2012, fotografia (detalhe).

Da antropofagia ao lixo lógico: os tropos da Tropicália¹

From cannibalism to logical trash: the tropes of Tropicália

Christopher Dunn

RESUMO

Quando o movimento multidisciplinar Tropicália surgiu no final dos anos 1960, os críticos logo detectaram suas afinidades e dívidas com a antropofagia, o movimento vanguardista dentro do modernismo associado principalmente a Oswald de Andrade e seu "Manifesto antropófago" (1928). A antropofagia é um tropo complexo que tem sido empregado para significar vingança, exploração e apropriação, mas também resistência, hibridismo e diálogo criativo. Quanto à música tropicalista, a antropofagia é mais frequentemente entendida em termos de consumo produtivo, envolvendo a "deglutição" do *rock* internacional e tecnologias sonoras relacionadas, a fim de produzir música localmente fundamentada e também globalmente informada. O músico Tom Zé, que muitas vezes é descrito como o tropicalista mais experimental, desenvolveu um mito alternativo sobre o movimento, que enfatiza a cultura popular do Nordeste e a disjunção temporal desta região com as áreas urbanas do litoral. Esse mito ganhou expressão musical em 2012 com o lançamento de *Tropicália lixo lógico*, um disco-tese que procura explicar a Tropicália como produto do choque cognitivo entre a cultura popular nordestina, enraizada na Ibéria moçárabe medieval, e uma lógica aristotélica cultivada no Brasil moderno.

PALAVRAS-CHAVE: antropofagia; Tropicália; Tom Zé.

ABSTRACT

*When the multidisciplinary movement Tropicália emerged in the late 1960s, critics soon detected its affinities with and debt to antropofagia (cultural cannibalism), the vanguardist movement within Brazilian modernism associated primarily with Oswald de Andrade and his "Manifesto antropófago" (1928). Antropofagia is a complex trope that has been employed to signify vengeance, exploitation, and appropriation, but also resistance, hybridity, and creative dialogue. In association with tropicalist music, antropofagia is most often understood in terms of productive consumption, involving the "devouring" of international rock and related sound technologies in order to produce music both locally grounded and globally informed. The musician Tom Zé, who is often described as the most experimental tropicalist, has developed an alternative myth about the movement, which emphasizes the popular culture of the northeast and the temporal disjunction of this region in relation to coastal urban areas. This myth gained musical expression in 2012 with the release of *Tropicália lixo lógico*, a concept album that seeks to explain Tropicália as a product of cognitive clash between northeastern popular culture, rooted in medieval Mozarab Iberia, and an Aristotelian logic cultivated in modern Brazil.*

KEYWORDS: antropofagia; Tropicália; Tom Zé.

¹ Uma parte deste ensaio foi publicada em inglês (Tom Zé's Irará: memory and revelation in the Brazilian sertão) na *Luso-Brazilian Review*, v. 58, n. 2, Madison, 2022.



Dedicado ao meu professor Peter Blasenheim

Escrevendo para a *New York Times Magazine* em 1999, Gerald Marzorati anunciou “um momento americano para a Tropicália”, observando que vários roqueiros experimentalistas estavam “finalmente provando” os temperos tropicalistas: “O que aconteceu no Brasil 30 anos atrás é o som das coisas por vir”. Marzorati contou uma história bem conhecida sobre o movimento tropicalista – seu surgimento no contexto do Brasil autoritário, seu diálogo com o *rock* internacional e sua dívida para com a antropofagia oswaldiana que inspirou “novas formas de bricolagem transcontinental que, inerentemente, comentariam o lugar do Brasil no mundo”.² O artigo também destacava a história de Tom Zé, um tropicalista de primeira hora que seguiu um projeto artístico longe das paradas de sucesso e se manteve mais dedicado à vocação experimental do movimento. Sua carreira tinha definhado durante os anos 1970 e 1980, mas foi ressuscitada em 1990 com o lançamento de *The best of Tom Zé: massive hits*, na Luaka Bop, uma gravadora cofundada por David Byrne, antigo líder da banda Talking Heads. A coletânea, que apresentava gravações da década de 1970, sobretudo do extraordinário disco *Estudando o samba* (1976), foi uma revelação para a crítica especializada e para o público mais antenado com a música internacional e o experimentalismo sonoro.³

Quando a coluna de Marzorati foi publicada, Tom Zé estava planejando uma turnê nos EUA com Tortoise, uma banda instrumental pós-*rock* de Chicago, para promover o CD *Com defeito de fabricação*, lançado no exterior como *Fabrication defect*, que então fazia bastante sucesso nas rádios universitárias e independentes. Seu lançamento do em 1998 coincidiu com a apreciação tardia da Tropicália no exterior, principalmente nos Estados Unidos, que envolveu reedições de discos tropicalistas em CD, bem como turnês de concertos.

Poderíamos imaginar que Tom Zé tivesse ficado contente com a reportagem sobre a Tropicália, que destacou seu papel no movimento dos anos 1960 e seu renascimento triunfante na década de 1990. Ao invés disso, ele rebateu com uma crítica ácida ao texto de Marzaroti: “Eles falam como se Oswald, antropofagia e *rock* internacional estivessem no centro de toda essa tropicalidade, como uma árvore dentro da semente de Parmênides. Eles não estavam. Antes disso havia o Nordeste”.⁴ O que parecia ser uma resposta um tanto excêntrica e rabugenta revelou-se uma iteração precoce de um mito alternativo de Tom Zé que coloca o sertão nordestino no centro da experimentação musical, em vez de referências cosmopolitas a São Paulo, Rio de Janeiro, Londres e Nova Iorque.

A réplica de Tom Zé chama atenção ao distanciar-se de uma certa tradição crítica que remete aos primeiros ensaios sobre a Tropicália em que esta

² MAZAROTI, Gerald. Tropicália agora! *The New York Times Magazine*, 25 abr. 1999, p. 50.

³ Cf. DUNN, Christopher. Gringos amantes do Brasil. *Bravo*, São Paulo, ago. 2007, p. 43.

⁴ ZÉ, Tom. Coisa de estrangeiro falando coisa do Brasil, esse tipo de coisa na qual a gente se sente uma coisa. *O Estado de S. Paulo*, 9 maio 1999.

foi apresentada como uma rearticulação da antropofagia, uma intervenção polêmica dentro do modernismo brasileiro provocada por Oswald de Andrade com o "Manifesto antropófago" de 1928. Após sua intervenção inicial vanguardista no final dos anos 1920, a antropofagia foi largamente ignorada até surgir uma "retomada oswaldiana" no final da década de 1960 em uma série de experiências em música popular, teatro, cinema e artes plásticas.⁵ Sem negar a importância de antropofagia oswaldiana para entender a Tropicália, Tom Zé tem desenvolvido ao longo dos anos um mito alternativo sobre o movimento, que realça a cultura do Nordeste, especialmente do sertão e do recôncavo baianos, e a disjunção temporal dela em relação às cidades do litoral. Esse mito ganhou expressão musical em 2012 com o lançamento de *Tropicália lixo lógico*, um disco-tese que procura explicar a Tropicália como produto de choque cognitivo entre a cultura popular nordestina e a modernidade urbana.

Antropofagia: um tropo polivalente

A antropofagia é um tropo complexo com múltiplos sentidos e usos. Para os Tupinambá, foi principalmente um ato de vingança no contexto da guerra. Os presos inimigos seriam ritualmente executados e consumidos a fim de vingar a morte e o consumo de seus próprios familiares.⁶ Comer o outro era um gesto de dominação que efetivamente reduzia o inimigo à condição de presa. Para Oswald de Andrade, a antropofagia era, acima de tudo, uma metáfora da resistência anticolonial e autonomia nacional, mas também poderia significar exploração no contexto do domínio colonial, o que ele chamou no manifesto de "a baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato".⁷ Este foi o principal sentido da antropofagia empregado por Mário de Andrade em *Macunaíma*⁸ sobre o "herói sem caráter" que deixa sua comunidade na Amazônia para recuperar o muiraquitã, um amuleto sagrado. Seu nemesis Venceslau Pietro Pietra é apresentado simultaneamente como um magnata avaro de São Paulo e como Piamã, o monstruoso "comedor de gente" das tradições indígenas. Embora o herói trapaceiro seja mais esperto que Venceslau, ele é finalmente devorado por uma sirene de lago depois de retornar à selva com o amuleto. Em 1969, *Macunaíma* foi adaptado ao cinema por Joaquim Pedro de Andrade, que ambientou a história no contexto do Brasil autoritário. Na cena final o herói é submerso em um rio e devorado por uma sirene sedutora enquanto o hino nacional toca ao fundo, sugerindo que o Brasil governado por uma ditadura pró-capitalista consome violentamente seus cidadãos. Ismail Xavier observa

⁵ Cf. FERREIRA, Nádia Paulo. Tropicalismo: retomada oswaldiana. *Revista de Cultura Vozes*, v. 66, n. 10, Petrópolis, dez. 1972, p. 763.

⁶ Cf. CUNHA, Manuela Carneiro da e CASTRO, Eduardo Viveiros de. Vingança e temporalidade: os Tupinambá. *Journal de la Société des américanistes*, n. 71, Nanterre, 1985, p. 193.

⁷ ANDRADE, Oswald de. *Obras completas: do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 19.

⁸ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Oficinas Gráficas de Eugenio Cupolo, 1928.

como o filme usa a metáfora da antropofagia para revelar o “barbarismo moderno” da burguesia urbana caracterizada pelo “consumismo grotesco”.⁹

A visão distópica da “baixa antropofagia” foi ainda dramatizada em *O rei da vela*, peça de Oswald de Andrade, datada de 1933 e encenada pela primeira vez em 1967 pelo Teatro Oficina sob a direção de José Celso Martinez Corrêa.¹⁰ Escrita após o colapso econômico mundial de 1929, ela gira em torno de um agiota cruel que se aproveita da crise financeira para explorar a desgraça dos outros. Ele tem um negócio paralelo de venda de velas, um objeto polivalente que representa a morte (quando utilizado em ritos funerários), o subdesenvolvimento (em vez de luzes elétricas), e um objeto fálico usado em cena para “foder” os concorrentes. O próprio rei da vela, Abelardo I, é derrubado por seu protegido, Abelardo II, que toma o seu lugar. Os brasileiros devoram-se uns aos outros numa competição pelo poder, porém acabam por ser dominados por Mr. Jones, a figura do imperialismo americano. Apesar de a antropofagia não ser explicitamente tratada no roteiro, funciona implicitamente como um tropo sexualizado para a posse e o consumo de outros.

O tropo da antropofagia foi igualmente mobilizado por Hélio Oiticica, o artista visionário cuja instalação de 1967, *Tropicália*, deu o nome ao movimento. Segundo ele, *Tropicália* era “a obra mais antropofágica da arte brasileira”, pela maneira como situou o “problema da imagem” – o excesso de imagens mediatizadas na sociedade moderna e seu impacto nas tendências artísticas contemporâneas, sobretudo a arte *pop*. O trabalho trazia uma estrutura em espiral com uma televisão ligada permanentemente no final do caminho: “é a imagem que devora então o participador, pois é ela mais ativa que o seu criar sensorial”.¹¹ No entanto, no mesmo ensaio Oiticica refere-se à antropofagia para afirmar o “mito da miscigenação” com o propósito de destacar o papel central das populações não brancas na formação da cultura brasileira: “Para a criação de uma verdadeira cultura brasileira [...] essa herança maldita europeia e americana, terá de ser absorvida antropofagicamente, pela negra e índia da nossa terra”. Neste trecho, Oiticica interpreta a antropofagia como um gesto insurgente e anticolonialista por parte de povos subjugados e marginalizados.

Dessa perspectiva, a antropofagia pode ser entendida como uma forma de resistência contra o colonialismo e um modelo civilizacional que levou ao “baixo canibalismo” de exploração. O manifesto sustenta a superioridade da civilização indígena pré-colonial, imaginada como um matriarcado utópico, Pindorama: “Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. [...] Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem”.¹² Oswald sugere aqui que as ideias iluministas dos direitos naturais foram inspiradas em parte pelo conceito do “selvagem nobre” proposto por Montaigne. Por outro lado, o manifesto sugeria que havia algo de valor na cultura europeia que poderia ser apropriado e “digerido” para servir às necessidades dos artistas e intelectuais brasileiros. Ao devorar o outro

⁹ XAVIER, Ismail. *Allegories of underdevelopment: aesthetics and politics in modern Brazilian Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, p. 144.

¹⁰ Cf. AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia – palimpsesto selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2016, p. 177 e 178.

¹¹ OITICICA, Hélio. *Tropicália*. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 240.

¹² ANDRADE, Oswald de, *op. cit.*, p. 14.

estrangeiro, o antropófago adquiriria seus poderes espirituais e culturais: “Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem”.¹³ Nesse sentido, a antropofagia pode ser abordada como um ato de consumo produtivo, no qual produtos culturais estrangeiros poderiam ser apropriados a fim de criar obras brasileiras sintonizadas com as novidades da Europa e dos Estados Unidos.

Os poetas concretos de São Paulo foram instrumentais na canonização dessa interpretação hoje dominante da antropofagia como consumo produtivo, que deu suporte ao seu próprio esforço de articular um projeto neovanguarda nos anos 1950 e 1960. Para os concretos, a antropofagia oswaldiana ofereceu um caminho no debate em curso em torno do nacionalismo e do cosmopolitismo na cultura brasileira. Em seus primeiros escritos sobre música popular, por exemplo, Augusto de Campos escreveu:

*A expansão dos movimentos internacionais se processa usualmente dos países mais desenvolvidos para os menos desenvolvidos, o que significa que estes, o mais das vezes, são receptores de cultura de importação. Mas o processo pode ser revertido, na medida mesma em que os países menos desenvolvidos consigam, antropofagicamente [...] deglutir a superior tecnologia dos supradesenvolvidos e devolver-lhes novos produtos acabados, condimentados por sua própria e diferente cultura.*¹⁴

Assim, a antropofagia oswaldiana poderia combinar com o projeto desenvolvimentista, paralelo às políticas de substituição de importações que procuravam modernizar a infraestrutura industrial do Brasil lançando mão de tecnologia importada com o objetivo de fabricar produtos acabados para exportação.¹⁵

Figura já estabelecida na vanguarda brasileira, Augusto de Campos interessou-se desde cedo pelo grupo baiano que logo se tornariam os tropicalistas. Esse interesse surgiu depois que Augusto leu um debate sobre os caminhos da música popular no qual Caetano Veloso declarou a sua fidelidade à chamada “linha evolutiva” – uma tradição de invenção que colocou a música brasileira em perpétuo diálogo com as inovações estéticas internacionais. Numa entrevista a Augusto de Campos em 1968, Veloso endossou a leitura da antropofagia como metáfora do consumo produtivo, afirmando que “o tropicalismo é um neoantropofagismo”.¹⁶ Trinta anos depois, Veloso reafirmou tal ideia em *Verdade tropical*, o livro de memórias publicado em 1997: “A idéia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos ‘comendo’ os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva”.¹⁷

Verdade tropical completou a canonização da Tropicália e estabeleceu a narrativa de Veloso sobre o movimento como a mais definitiva.¹⁸ Embora tenha relatado seus primeiros anos em Santo Amaro de Purificação, suas memórias destacavam em grande parte os estímulos artísticos e intelectuais que ele

¹³ *Idem, ibidem*, p. 18.

¹⁴ CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 60.

¹⁵ Para uma crítica da leitura “produtivista” da antropofagia, ver AZEVEDO, Beatriz, *op. cit.*, p. 127.

¹⁶ *Apud* CAMPOS, Augusto de, *op. cit.* p. 207.

¹⁷ VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 247.

¹⁸ Cf. SOVIK, Liv. Tropicália, canonical pop. *Studies in Latin American Popular Culture*, n. 19, Austin, 2000, p. 120.

encontrou ao se mudar para Salvador, onde cursou a universidade, e depois para o Rio de Janeiro e São Paulo, onde seguiu a carreira artística. Além das referências culturais internacionais, como a música dos Beatles, Jimi Hendrix, Bob Dylan, os filmes de Fellini e Godard, a arte *pop* de Warhol, Veloso dedica trechos extensos aos poetas concretos, a Zé Celso do Teatro Oficina, Hélio Oiticica e José Agrippino de Paula. Em níveis variados, todos estes artistas brasileiros reivindicaram afinidades com o legado cultural de Oswald de Andrade.

O Nordeste e o legado moçárabe

Ao rebater o artigo de Marzaroti, Tom Zé enfatizou a alteridade do Nordeste brasileiro, especialmente o recôncavo e o sertão, com sua mistura de legados culturais africanos, indígenas e ibéricos, e ressaltou a disjunção temporal frente ao Brasil litoral. Tom Zé nasceu em 1936 em Irará, uma vila que fica na fronteira entre o agreste e o sertão. Naquela época, Irará era uma cidade pacata de cerca de 3000 habitantes que ainda não sentia os efeitos trazidos pelas modernizações industriais pelas quais as grandes cidades, em particular as capitais de estado, estavam passando. Em inúmeras entrevistas ao longo de sua carreira, Tom Zé salientou o isolamento de Irará, mesmo que ela esteja a apenas 135 quilômetros da capital baiana, Salvador. Quando o artista nasceu, entretanto, uma viagem de Irará a Salvador podia levar o dia inteiro, ainda que ela fosse feita de ônibus ou carro. Ele descreveu essa sensação de isolamento em termos temporais, explicando para uma jornalista que "você deve entender, eu venho da Idade Média. Eu sou um viajante do tempo".¹⁹

Tom Zé caracterizou a Irará de sua infância e juventude como uma sociedade "pré-gutenbergiana", sugerindo que ela não tinha sofrido, até então, o impacto da revolução gráfica da era renascentista inaugurada por Johannes Gutenberg.²⁰ O censo de 1920 classificou 78,5% dos habitantes do estado da Bahia como "analfabetos", e a taxa era provavelmente mais alta em povoados rurais como Irará.²¹ Algumas das primeiras memórias de infância de Tom Zé remetem às horas sentadas no balcão da loja de tecidos de seu pai, onde escutava conversas entre os homens da roça que vinham à cidade aos sábados para vender mercadorias e fazer compras. Embora esses homens fossem "analfabetos", conforme os critérios oficiais, muitos eram pensadores e oradores astutos que formulavam observações afiadas sobre o mundo natural, o tecido social e a ética. Segundo ele, o "balcão da loja do meu pai foi a universidade mais sofisticada que já frequentei".²² Tom Zé se lembra de um mundo no qual a totalidade das dimensões da "cultura", incluindo filosofia, religião, ciência e todas as artes, eram partes inextricáveis da vivência cotidiana.

¹⁹ *Apud* LARANJEIRA, Isabela. O interesse do David Bryne pode desencadear uma demanda do meu trabalho. *Correio da Bahia*, 24 jul. 1990. Reproduzido em PIMENTA, Heyk. *Encontros: Tom Zé*. Rio de Janeiro: Azogue, 2011, p. 56.

²⁰ Ver DUNN, Christopher. Tom Zé: o elo perdido do tropicalismo. *Brasil/Brazil: Revista de Literatura Brasileira/A Journal of Brazilian Literature*, v. 7, n. 11, Porto Alegre-Providence, 1994, p. 116. Reproduzido em PIMENTA, Heyk, *op. cit.*, p. 74.

²¹ Cf. FERRARO, Alceu Ravello e KREIDLLOW. Analfabeto no Brasil: configuração e gênese das desigualdades regionais. *Educação e Realidade*, v. 29, n. 2, Porto Alegre, 2012, p. 195.

²² *Apud* PIMENTA, Heyk, *op. cit.*, p. 81.



Enquanto o jovem Tom Zé era exposto à oralidade cultural do sertão na loja de seu pai, ele também tinha acesso a livros, notadamente na casa de seu avô, que estava no centro da extensa família em Irará. O avô Pompílio Sant'anna possuía uma biblioteca pessoal com obras do cânone ocidental de Platão, Dante Alighieri, Honoré de Balzac e Victor Hugo, além de escritores brasileiros como Euclides da Cunha e João Guimarães Rosa. Tom Zé ficou fascinado com a obra-prima de Euclides da Cunha, *Os sertões*, publicada em 1902, sobre a guerra de Canudos. Contemplando os discursos de racismo científico do final do século XIX e início do século XX, Euclides retratou as massas empobrecidas do sertão como brutos, mas, simultaneamente, ofereceu um retrato sensível da capacidade do sertanejo para sobreviver no ambiente severo e resistir à violência estatal. *Os sertões* é mais conhecido por sua segunda seção, "O homem" que proporcionou aos leitores das cidades costeiras uma densa etnografia dos habitantes do sertão, famosa por sua sintética caracterização: "O sertanejo é, antes de tudo, um forte".²³ Tom Zé leu *Os sertões* pela primeira vez na sua adolescência, quando estava de férias de sua escola secundária em Salvador. Sua leitura teve um profundo impacto sobre como ele entendia Irará, seus moradores, sua vida cultural e, acima de tudo, sobre sua distância temporal de um Brasil que atravessava um período de rápida modernização. Quando Tom Zé diz ser um viajante do tempo da Idade Média, ouvimos aí os ecos de Euclides da Cunha.

Ele começou a compor e se apresentar em fins da década de 1950, quando um novo estilo musical, a bossa nova, surgiu na zona sul da cidade do Rio de Janeiro e rapidamente cativou o público jovem através do rádio. Com harmonias complexas inspiradas, em parte, pelo jazz da costa oeste dos EUA e o inovador acompanhamento de violão desenvolvido por João Gilberto, a bossa nova foi elogiada por sua sofisticação musical e virtuosismo. Tom Zé admirava a bossa nova, contudo rapidamente chegou à conclusão que ela não lhe ofereceria um caminho como músico profissional. Em suas palavras: "Meu negócio era saber que eu não sabia como fazer o certo. E quem não sabe fazer o certo, você há de imaginar, fica trabalhando no limite... Tem uma fronteira aqui: o universo 'música' está aqui, um círculo, e existe uma fronteira, com coisas que estão fora e outras dentro".²⁴ Luiz Tatit caracterizou a música de Tom Zé como "descanção" que evita as noções convencionais de beleza e virtuosidade enquanto traz para o primeiro plano o que ele chama de "imperfeições, insuficiências e defeitos."²⁵

O artista baiano encontrou inspiração nas tradições musicais e poéticas do sertão, particularmente nos cantadores itinerantes, que iam de cidade em cidade em busca de público, em especial nos dias de feira. Eles funcionaram como críticos sociais e historiadores para as comunidades rurais do Nordeste onde se apresentavam. Os cantadores praticavam uma variedade de tradições musicais nordestinas, identificadas como cantoria, termo que designa um tipo de poesia cantada que não envolve dança, *performance* teatral ou ritual religioso. Esses músicos eram herdeiros dos trovadores provençais que combinavam letra e música para compor canções de amor, cavalheirismo e sátira. Com origem na

²³ CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. 25. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1957, p. 101.

²⁴ ZÉ, Tom. *Tropicalista lenta luta*. São Paulo: Publifolha, 2003, p. 227.

²⁵ TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê, 2004, p. 238.

Occitânia (sudeste da França) do século XI, a tradição lírica dos trovadores espalhou-se por toda a península ibérica e ao longo da região costeira do Mediterrâneo. A lírica provençal desenvolveu-se em diálogo com a poesia de Al-Andalus, uma série de estados islâmicos que controlavam grande parte da península ibérica durante o período medieval. Enquanto uma tradição se afirmou em provençal, um dialeto de occitano, e a outra, em árabe andaluz, elas eram em larga medida as mesmas.²⁶

Tom Zé identifica esse legado cultural como "moçárabe", uma expressão derivada da palavra árabe *musta'rab* para denominar cristãos arabizados que habitavam domínios muçulmanos da península ibérica, conhecido como al-Andalus. O termo referia-se tipicamente àqueles que se recusavam a converter-se ao Islão, preferindo em vez disso fazer contribuições, a *jizia*, a fim de manter o direito de praticar a fé cristã.²⁷ Desde 711, com as primeiras invasões do norte da África, até 1492, com a queda do Emirado de Granada e a unificação da Espanha sob os monarcas católicos, Al-Andalus era tido como centro global de arte, ciência e comércio onde muçulmanos, judeus e cristãos viviam e prosperavam juntos. O primeiro registro do vocábulo moçárabe aparece em 1101 no foral que Dom Afonso VI emitiu após sua conquista da cidade de Toledo.²⁸ Após a reconquista, judeus sefarditas e mouros muçulmanos foram expulsos da península ibérica, criando um "Atlântico mouro-sefardita" que Ella Shohat e Robert Stam chamaram de "Andaluz transatlântico".²⁹ Quando esses colonos ibéricos chegaram ao sertão, segundo Tom Zé, eles "empobreceram, tornaram-se analfabetos, mas tanto amavam a herança moçárabe dos avós que começaram a dançar cultura, cantar cultura, falar cultura (e a ler) conceitos metafísicos nos eventos do dia a dia".³⁰

Antes de discutir como Tom Zé aplica sua teoria alternativa da Tropicália, baseada no legado moçárabe do sertão nordestino, vale a pena considerar brevemente a genealogia de tal ideia. A exaltação da herança moçárabe na civilização luso-brasileira teve um papel importante nos principais debates em torno da identidade nacional tanto em Portugal como no Brasil. Em *Epopêas da raça mosárabe*, publicado em 1871, o filósofo português Teófilo Braga argumentou que Portugal era essencialmente uma nação moçárabe, produto da mistura entre os visigodos, que invadiram a Ibéria no século VI, e os árabes, que começaram a conquistar a península dois séculos depois. De acordo com Braga, os plebeus da península ibérica aprenderam indústria, tolerância e igualdade política com os árabes, formando o que ele nomeou como "elemento gótico-árabe" de nacionalidade portuguesa, contrastando-o com o "elemento gothico-romano" da aristocracia.³¹ Braga documentou meticulosamente as contribuições árabes à

²⁶ Cf. ROBINSON, Cynthia. *In praise of song: the making of courtly culture in al-Andalus and Provence*, 100-1134 AD. Leiden: Brill, 2007, p. 19. Ver também DANGLER, Jean, *Edging toward Iberia*. Toronto: University of Toronto Press, 2017, p. 111.

²⁷ Cf. LEITE DE VASCONCELLOS, José. *Etnografia portuguesa: tentame de sistematização*, v. IV. Lisboa: Imprensa Nacional, 1958, p. 257 e 258.

²⁸ Cf. *idem, ibidem*, p. 255.

²⁹ SHOCHAT, Ella e STAM, Robert. Genealogies of Orientalism and Occidentalism: Sephardi Jews, Muslims, and the Americas. *Studies in American Jewish Literature*, v. 35, n. 1, State College, 2016, p. 26.

³⁰ ZÉ, Tom. Coisa de estrangeiro falando coisa do Brasil, esse tipo de coisa na qual a gente se sente uma coisa, *op. cit.*

³¹ Ver BRAGA, Teófilo. *Epopêas da raça mosárabe*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1871, p. 3.

língua, literatura, dança e música portuguesas, assim como a desgarrada, um duelo cantado de improviso, que, juntamente com o *tenson* provençal, foi uma provável origem do desafio praticado no nordeste brasileiro.³²

Embora não tenha citado o livro de Teófilo Braga, Gilberto Freyre adaptou seus argumentos para sua interpretação do Brasil em *Casa-grande e senzala* (1933). Ele entendeu Portugal como uma espécie de zona intermediária e multicultural entre a Europa e a África que dotou os portugueses, notadamente os homens, da capacidade de adaptação aos climas tropicais, bem como da “miscibilidade” – a propensão à miscigenação com “mulheres de cor”.³³ Há muito acostumados a viver entre mouros e africanos subsaarianos na Ibéria, os portugueses estavam, segundo Freyre, excepcionalmente preparados para se misturarem e colonizarem pessoas não brancas devido a sua “moralidade sexual, a moçárabe, a católica amaciada pelo contato com a maometana”.³⁴ A herança moçárabe desempenha, como se vê, um papel destacado no relato de Freyre, que obviamente idealizou esses encontros sexuais altamente desiguais e coercitivos.

Embora Tom Zé conhecesse *Casa-grande e senzala*, a teoria de Freyre sobre a lubricidade sexual moçárabe não parece ter influenciado seu pensamento. Em lugar disso, seu fascínio pelo legado ibérico do Nordeste brasileiro remete a sua leitura de *Os sertões*. Em que pese Euclides da Cunha não haver usado o termo “moçárabe” no livro, ele faz várias referências aos árabes, mouros e muçulmanos que teriam contribuído para a cultura sertaneja, forjada em vastas terras inóspitas e isoladas do litoral. Para Euclides, o sertão era um espaço de estagnação temporal: “O tempo está imóvel sobre a sociedade rústica do sertão, despojado do movimento geral da evolução humana; ela respira ainda na mesma atmosfera moral dos iluminados que encaçavam, doudos, o Miguelinho ou o Bandarra. Nem lhe falta, para completar o símile, o misticismo político do sebastianismo. Extinto em Portugal, ele persiste todo, hoje, de modo singularmente impressionado, nos sertões do norte”.³⁵

Os sertões ilustram aquilo que Johannes Fabian chamou de “negação do coevo”, ou “alocronismo” (o tempo do outro), em que o observador privilegiado, nesse caso Euclides da Cunha, e o seu objeto de estudo, os sertanejos, ocupam temporalidades diferentes.³⁶ Para o jornalista carioca, os sertanejos viviam em uma atmosfera de misticismo religioso que evocava os movimentos messiânicos de Portugal após a morte do Rei Sebastião I durante a batalha de Alcácer-Quibir, em Marrocos, em 1578. Os seguidores do sebastianismo acreditavam que o rei um dia voltaria para restaurar o glorioso Império Português, como profetizara o trovador Gonçalo Annes Bandarra. Os conflitos ibéricos da reconquista e suas consequências foram memorializados em danças dramáticas com batalhas simuladas entre cristãos e muçulmanos que os sertanejos tinham preservado por três séculos.

³² Ver *idem, ibidem*, p. 140.

³³ Cf. ALTSCHUL, Nadia R. *Politics of temporalization: medievalism and orientalism in Nineteenth Century South America*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2020, p. 159.

³⁴ FREYRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*. 51. ed. São Paulo: Global, 2006, p. 84.

³⁵ CUNHA, Euclides da, *op. cit.*, p. 124.

³⁶ FABIAN, Johannes. *Time and the other: how anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press, 1983, p. 31 e 32. Ver também JOHNSON, Adriana Michéle Campos. *Sentencing Canudos: subalternity in the backlands of Brazil*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2010, p. 166.

O lixo lógico da Tropicália

Em 2012, Tom Zé lançou *Tropicália lixo lógico*³⁷, um disco-tese que defendia que a Tropicália era resultado de um choque civilizacional entre a lógica aristotélica do Ocidente e a cultura moçárabe medieval transplantada no sertão. Ele não foi o primeiro artista brasileiro a inspirar-se na herança cultural ibérica medieval do nordeste rural. Lembremos, por exemplo, o Movimento Armorial que surgiu em Recife pregando a "cultura autenticamente popular e nacional" e juntando a música medieval e renascentista ibérica com as tradições folclóricas do nordeste rural. Enquanto os tropicalistas buscaram inspiração em Oswald de Andrade, o Movimento Armorial alinhou-se ao projeto nacionalista de Mário de Andrade, que pregou a estilização das tradições folclóricas rurais como base da música erudita nacional.³⁸ O projeto armorial procurava recuperar e preservar o estrato ibérico medieval da cultura nordestina; já Tom Zé colocou-o no centro da sua leitura da Tropicália, um movimento comprometido com a modernidade urbana. Ao contrário das manifestações contemporâneas de "medievalismo nostálgico", que pretendem recuperar um passado idealizado baseado na unidade e na totalidade, o sertão medieval de Tom Zé insere-se em um presente temporalmente disjuntivo.³⁹

O disco tem quatro canções que explicam os vários componentes da "tese", ao passo que algumas das outras faixas se referem a temas do Nordeste e gêneros musicais como o baião, o xote e a ciranda. A primeira canção, "Apocalipsom A", recitada pelo *rapper* Emicida, descreve uma cerimônia de casamento entre "O saber de Aristóteles/ com a cultura do mouro/ pra ter num só filhote/ o duplicado tesouro." Em *Tropicália lixo lógico*, Aristóteles funciona como uma metáfora da educação formal e da alfabetização em contraste com uma cultura oral herdada da Ibéria moçárabe.

Em "Marcha-enredo da creche tropical", um frevo, Tom Zé descreve a primeira infância dos futuros tropicalistas em uma "creche tropical". Nesta etapa de seu desenvolvimento, as crianças são "analfatóteles", um neologismo que designa pessoas que nunca foram expostas à lógica aristotélica. Em vez disso, esses "analfatóteles" são expostos às tradições performáticas do Nordeste:

*Nos velhos quintais
Cada moleque do lote dos analfatotes
Ouvindo jograis, os mais radicais
Tropicalisura voz
A tal tanaçura
Só cai se tiver na gordura
Os mesmos rondós dos nossos avós*

Seus cérebros infantis, que ele chama de "placa virgem e faminta", absorveram inconscientemente uma gama de estímulos culturais locais. Tais

³⁷ Tom Zé. CD *Tropicália lixo lógico*. Passarinho Experiências Culturais, 2012.

³⁸ Cf. SANTOS, Nívea Lins. O Quinteto Armorial e sua relação com a modernidade brasileira. *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 19, n. 35, Uberlândia, 2017, p. 187.

³⁹ Cf. TRILLING, Renée R. Medievalism and its discontents. *Postmedieval: A Journal of Medieval Cultural Studies* v. 2, n. 2, New York, 2011, p. 218.

tradições, identificadas como “preceptores-babá”, representam as práticas culturais nordestinas a serem transmitidas às crianças. Um diagrama das notas de encarte do CD identifica cada uma dessas tradições e suas origens: a cantoria introduziu os bebês à poesia provençal; a chegança remetia à Escola de Sagres; o desafio transmitia a tradição de poemas épicos como *La Chanson de Roland*; as canções celtas e árabes influenciariam a tradição da canção popular. A faz referência a cada uma dessas lições culturais, como os versos associados à poesia provençal:

*Na creche, menino
vem o provençal:
É um dia, é um dado, é um dedo,
Chapéu de dedo é dedal*

Outra estrofe alude à chegança, uma dança dramática praticada no nordeste rural que encena as aventuras marítimas e as batalhas entre cristãos e muçulmanos durante o período da Reconquista. Algumas versões da chegança estão ligadas ao mito de Dom Sebastião e seu aguardado retorno. Nesse ponto da canção, o frevo dá lugar ao som estridente de guitarras elétricas distorcidas e bateria trovejante, anunciando o conflito épico:

*Chegança chega, menino,
Medieval batalha naval:
Pra expulsarmos esses incréus
Espada de aço no pescoço
Vento nas velas, Deus no céu,
Retorna Dom Sebastião no corso
(Dom Sebastião, o Aguardado!)*

Na “creche tropical” da cultura nordestina, cada apresentação, cada poema e cada festival ocorrem ciclicamente em repetição intemporal e os “analfatóteles” absorvem o repertório simbólico do sertão.



Figura 1. Encarte do CD *Tropicália lixo lógico*, de Tom Zé, 2012.

A faixa título “Tropicália lixo lógico”, relata a experiência das crianças quando vão à escola e entram em contato pela primeira vez com a alfabetização. Com uma batida de *rock* em compasso 4/4, aludindo à influência do *rock* internacional, a canção descreve a experiência com a educação ocidental não em termos binários de “civilização *versus* barbárie” ou “modernidade *versus* primitivismo”, mas sim como um encontro entre duas tradições intelectuais e culturais:

*Não era melhor, tampouco pior,
Apenas outra e diferente a concepção
Que na creche dos analfatóteles regia
Nossa moçárabe estrutura de pensar*

O choque da lógica aristotélica com o sumo original absorvido da cultura moçárabe produz um excesso de significação, que Tom Zé designa como “lixo lógico”, resultante dessa colisão cognitiva. Em vez de apresentar-se dialeticamente como uma contradição a ser resolvida, o lixo lógico é depositado no hipotálamo, localizado na base do cérebro e responsável pelas funções automáticas e reflexivas, e armazenado por décadas nos confins mais profundos do subconsciente. Quando os tropicalistas foram expostos à vanguarda brasileira e ao *rock* internacional, o lixo lógico foi despejado no córtex, que governa a sensação, a percepção, a memória e o pensamento. Enquanto as interpretações dominantes sobre a Tropicália situam o movimento em relação à tradição de vanguarda brasileira, da antropofagia ao concretismo, e em diálogo com o *rock* pós-Beatles, Tom Zé considera tais estímulos culturais como um mero “gatilho disparador” que liberou o lixo lógico para o reino da consciência em uma “verdadeira pororoca mental”, nas palavras de José Miguel Wisnik.⁴⁰

Finalmente, uma quarta canção, “Tropicália jacta est”, presta homenagem a Caetano Veloso e Gilberto Gil, os líderes tropicalistas que foram presos em dezembro 1968 e depois exilados em Londres. O título da canção cita a frase latina *jacta est*, “a sorte está lançada” (ou seja, não há como voltar atrás), sugerindo que a Tropicália foi um momento divisor de águas na história cultural brasileira. Na opinião de Tom Zé, ela representou uma etapa de desenvolvimento que preparou o Brasil para uma revolução apoiada em tecnologia avançada.

*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*

Nesta estrofe, ele cita versos de “Domingo no parque” e “Alegria, alegria”, canções apresentadas por Gil e Veloso no Festival de Música Popular Brasileira de 1967, televisionado pela TV Record em São Paulo, um evento que inaugurou, musicalmente, o que veio a ser chamado de Tropicália. Com uma hipérbole que enfatiza a disjunção temporal entre o Brasil arcaico e o moderno, Tom Zé descreve a Tropicália como uma espécie de caravela cósmica que transportou o grupo baiano da Idade Média à era do pré-sal, termo relativo às

⁴⁰ WISNIK, José Miguel. Analfatóteles. *O Globo*, Rio de Janeiro, 28 jul. 2012.

enormes reservas de petróleo abaixo de uma camada de sal ao longo da costa brasileira descobertas em 2006, o que propiciou certa euforia desenvolvimentista da era Lula.

A teoria de Tom Zé contrasta com a forma como outros tropicalistas rememoraram as suas primeiras experiências formativas. Caetano Veloso ficou encantado com a concepção do lixo lógico, mas confessou que uma tal leitura da Tropicália nunca lhe teria ocorrido. Alguns meses depois do lançamento de *Tropicália lixo lógico*, ele publicou um pequeno ensaio que elogiou o disco como a melhor gravação de Tom Zé desde a ressurreição de sua carreira em 1990. Veloso se entusiasmou com a “versão radical da Tropicália como o choque entre uma mente pré-aristotélica e a terceira revolução industrial”, porém admitiu que isso jamais lhe passara pela cabeça. Observou que a sua cidade natal, Santo Amaro de Purificação, que distava apenas cerca de 70 quilômetros de Irará, era, à época de sua infância e adolescência, nas décadas de 1940 e 1950, “urbana até a medula”; praticamente “um subúrbio do Rio de Janeiro”, devido à ubiquidade do rádio, do cinema e da imprensa.⁴¹

Lidar com a teoria do lixo lógico requer a suspensão do pensamento literal, tanto em termos culturais e históricos como em relação ao mecanismo neurológico que ele descreve. Não está claro, por exemplo, porque a “lógica aristotélica” seria alheia ao legado moçárabe de al-Andalus, de onde saíram comentaristas famosos de Aristóteles como Ibn Rushd, latinizado como Averroes, um filósofo muçulmano do século XII, de Córdoba, que se dedicava à racionalidade como método.⁴² Por outro lado, Tom Zé está certo em sublinhar a diferença cultural e linguística entre a Grécia antiga e Al-andalus medieval, assim como os sistemas de pensamento e tradições expressivas que são os herdeiros destes. Vale lembrar aqui o conto de Jorge Luis Borges, “La busca de Averroes” (1947) que relata as dificuldades do filósofo muçulmano, ignorante do grego original e sem noção do que é teatro, em traduzir a *Poética* de Aristóteles do árabe para latim. Faltando palavras precisas para os conceitos fundamentais “tragédia” e “comédia”, o Averroes de Borges resolve denominar o primeiro como “panegerícos” e o segundo como “sátiras e anátemas”. Ao relatar a procura de Averroes e suas soluções imprecisas, o narrador quis “narrar el proceso de una derrota”. Todavia, o narrador também se dá conta de sua própria incapacidade de compreender Averroes e seu mundo cultural com as poucas informações obtidas de alguns estudiosos orientalistas: “Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que unos adarmes de Renan, de Lane y de Asín Palacios”.⁴³ Neste momento desaparece a figura de Averroes imaginada pelo narrador. Podemos entender o lixo lógico de Tom Zé por meio dessa incompreensão mútua evocada no conto de Borges. Os estímulos culturais que ele caracteriza como o “gatilho disparador” são como chaves de tradução que possibilitam a mediação entre os dois mundos.

⁴¹ VELOSO, Caetano. Lixo lógico. *O Globo*, Rio de Janeiro, 5 ago. 2012.

⁴² Cf. ARNALDEZ, Roger. *Averroes: a rationalist in Islam*. South Bend: University of Notre Dame Press, 2000, p. 8.

⁴³ BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. 2. ed. Buenos Aires: Losada, 1949, p. 94. Sou grato a Idelber Avelar por ter chamado minha atenção para o conto de Borges.

Deixo que cientistas mais qualificados considerem a hipótese de que nossos cérebros depositam o confronto de lógicas diferentes no poço do hipotálamo até que um “gatilho disparador” o libere para o córtex, mas esta não deixa de ser uma metáfora sugestiva para os instantes de epifania. Fantástico e fragmentário, o lixo lógico é uma alegoria sobre a modernidade brasileira a partir de uma perspectiva fundamentada na cultura popular do nordeste rural.⁴⁴ A teoria do lixo lógico é melhor compreendida dentro da tradição nordestina dos cantadores e da literatura de cordel, que são famosos por contarem estórias e lendas mirabolantes que guardam verdades, independentemente de seus exageros e imprecisões, que o próprio Tom Zé reconhece.⁴⁵

Seria a teoria do lixo lógico mais fantasiosa do que a antropofagia oswaldiana? O canibalismo ritual praticado por alguns grupos indígenas brasileiros foi uma metáfora potente para a renovação estética desenvolvida por uma elite paulista dos anos 1920, mas dependia igualmente de um vasto salto lógico e cultural. E a teoria do lixo lógico tem ainda a vantagem de driblar as críticas recentes à antropofagia como justificção para a apropriação cultural.⁴⁶ Em vez de comer o outro para produzir inovações estéticas, Tom Zé propõe um modelo de encontro cultural calcado na experiência subjetiva de disjunção temporal, um gesto retórico que podemos entender como alocronismo estratégico, para qualificar o termo usado por Fabian.

Nos últimos sessenta anos, Tom Zé forjou uma personalidade artística intimamente ligada a Irará e ao sertão nordestino, apesar de ter vivido em São Paulo, uma megalópole cuja região conta com uma população superior a 20 milhões de habitantes, por mais de cinquenta anos. Desde o renascimento de sua carreira na década de 1990, ele sempre voltou a repertórios musicais, poéticos e discursivos associados ao nordeste rural. Em sua produção musical e em seus comentários públicos, ele afirma a disjunção temporal entre o Irará de sua juventude e o Brasil moderno. A ideia de Tom Zé do lixo lógico desloca o foco do modelo de apropriação cultural e consumo produtivo implícito na antropofagia para outro baseado na ativação da memória cultural.

Artigo recebido em 5 de agosto de 2022. Aprovado em 10 de setembro de 2022.

⁴⁴ Cf. VALVERDE, Antonio José Romera. Estudando Tom Zé: Tropicália e o lixo lógico. *Revista de Filosofia Aurora*, v. 26, n. 39, Curitiba, 2014, p. 879.

⁴⁵ Ver ANTENORE, Armando. Tropicália segundo Tom Zé. *Bravo*, v. 14, n. 179, São Paulo, jul. 2012, p. 21.

⁴⁶ Cf. CARVALHO, José Jorge de. Metamorphosis of Afro-Brazilian performance traditions: from cultural heritage to the entertainment industry. In: LEÓN, Javier e SIMONETT, Helena (orgs.). *A Latin American music reader: views from the south*. Champaign: University of Illinois Press, 2016, p. 411a.