

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

MÁRCIO SOARES BELTRÃO DE LIMA

O Design entre o audível e o visível de Tom Zé

MESTRADO EM DESIGN

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU

**São Paulo
junho/2010**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

MÁRCIO SOARES BELTRÃO DE LIMA

O Design entre o audível e o visível de Tom Zé

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Design - Mestrado da Universidade Anhembi Morumbi, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Design.

Orientadora: Profª Dra. Ana Mae Barbosa

São Paulo
junho/2010

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

MÁRCIO SOARES BELTRÃO DE LIMA

O DESIGN ENTRE O AUDÍVEL E O VISÍVEL DE TOM ZÉ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
Stricto Sensu em Design - Mestrado da Universidade
Anhembi Morumbi, como requisito parcial para obtenção
do título de Mestre em Design.

Profª Dra. Ana Mae Barbosa
Orientadora
Mestrado em Design Anhembi Morumbi

Profª. Dr. Pedro Paulo Salles
Universidade de São Paulo-
ECA-USP

Prof. Dr. Jofre Silva
Universidade Anhembi Morumbi

São Paulo, junho/2010.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da Universidade, do autor e do orientador.

MÁRCIO SOARES BELTRÃO DE LIMA

Licenciado em música (1994) e Bacharel em violão pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) em 2000. Docente na mesma instituição de 1999 a 2000, Bolsista da Monbusho, Japão, de 2001 a 2003. Pós-graduação Lato Sensu em práticas instrumentais na Faculdade de Música Carlos Gomes-SP em 2008.

Atua no desenvolvimento de projetos com coral performático da terceira idade, ensino coletivo de violão e leciona de modo interdisciplinar.

L699d Lima, Márcio Soares Beltrão de
O design entre o audível e o visível de Tom Zé /
Márcio Soares Beltrão de Lima. – 2010.
230f.: il.; 30 cm.

Orientador: Ana Mae Barbosa.
Dissertação (Mestrado em Design) – Universidade
Anhembi Morumbi, São Paulo, 2010.
Bibliografia: f.230.

1. Design. 2. Tom Zé. 3. Tropicália. 4. Capas de Discos.
5. Música. I. Título

CDD 745.4

Dedico este trabalho à memória dos meus avós maternos e paternos, bem como à de meu pai Severino Soares de Lima, sempre presentes e vivos em minha memória afetiva.

E a minha irmã, cunhado e sobrinhos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora Profa. Dra. Ana Mae Barbosa, pela enorme paciência, credibilidade e confiança dedicadas às minhas orientações.

Se conseguirmos algum resultado relevante, o mérito deve-se ao seu constante interesse, apoio e incentivo.

Ao Prof. Dr. Jofre Silva que esteve sempre presente em meus momentos de insegurança.

À assistente de coordenação do Mestrado em Design Antonia Costa, pelo entusiasmo constante com que nos apoiou nesta pesquisa.

À Profa. Junia Meirelles, que me mostrou relações entre a Música e o Design por meio do Design de Som.

Ao Prof. Luiz de França, que durante sua gestão como diretor da Escola Municipal de Arte João Pernambuco, nos anos 1990, apresentou-me à obra de Tom Zé.

À minha revisora Prof. Lina Mendes, pelo carinho dedicado ao nosso objeto de estudo.

E, especialmente, a Deus, a minha mãe, Irene Pereira de Lima e ao meu padrasto Ahston Guedes que sempre me apoiaram.

RESUMO

Este trabalho busca compreender o processo projetual do compositor Tom Zé, a partir de um olhar interdisciplinar, que surge da ideia de hibridismo, característica da Tropicália, estética marcada pelas poéticas plásticas de Hélio Oiticica e pelo movimento hippie, com suas repercussões internacionais. Partindo desse olhar, buscamos apresentar o design das capas de discos de Tom Zé, entendendo que o artista concebe sua obra por meio do que chamamos **processo projetual**, que envolve desde o momento da criação musical até sua apresentação em *shows* e *happenings*, passando pela criação e pelo desenvolvimento de figurinos, cenários e capas de discos. Desse modo, acreditamos que o artista, por meio da aplicação daquilo que ele próprio nomeia “plagicombinação”, seja um autêntico praticante da proposta metodológica triangular, que tem como pilares **o ler, o fazer e o contextualizar**. A presente pesquisa pretende, assim, analisar a totalidade destes projetos para revelar as características do design, envolvendo o **PROJETO TOTAL** do compositor, entre o audível e o visível.

Palavras-chave: Tom Zé, Tropicália, Capas de disco, Música e Design.

ABSTRACT

This dissertation seeks to understand the design process of the composer Tom Ze, from an interdisciplinary point of view that comes from a hybridity idea of "Tropicália" characteristic, aesthetic marked by Hélio Oiticica who is a plastic poetic, and the hippie movement, with its International repercussions.

From this point of view, we present Tom Zé records front page covers design, understanding that, the artist, conceives his work through a way we call design process, involving from the musical development, up to his presentation on the stage in concerts and happenings, through creation and making off of a sort of sets and costumes, by his albums design covers.

This way, we believe the artist, through his own belief that he calls "plagiarism combination", is a unique practitioner of the triangular methodological proposal, which has as its pillars, the reading, the making and the context. This presented research also intends an overall analyze of his design project, which involves imagery and the sound issue.

Key-words: Tom Zé, Tropicália, Covers CD, Music and Design.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -Exemplos de “Capas de Retrato” (Fonte: RODRIGUES, 2007)....	18
Figura 2 -Cenário e figurino criados pelo próprio artista (Fonte: Acervo pessoal)	20
Figura 3 -Aum (Fonte: http://www.monmouth.edu)	22
Figura 4 -Símbolo do movimento <i>hippie</i> (Fonte: http://hippiesealternativos.multiply.com)	22
Figura 5 -Capa de <i>O Pasquim</i> (Fonte: http://www.partes.com.br).....	24
Figura 6 -Yin e Yang (Fonte: http://cmkhapkido.blogspot.com).....	24
Figura 7 -Happening semanal (Fonte: MOTTA, Carlos, Abril Imagens)	31
Figura 8 - <i>Divino, Maravilhoso</i> (Fonte: MOTTA, Carlos, Abril Imagens).....	31
Figura 9 -Rádio.....	32
Figura 10 -Caetano Veloso com os <i>Beats Boys</i> , no III Festival da Record (Fonte: SALOMÃO, Paulo. Abril Imagens)	34
Figura 11 -Gilberto Gil cantando <i>Domingo no Parque</i> (Fonte: www.tropicalia.uol.com.br)	35
Figura 12 -Liminha, Gil e Os Mutantes interpretando <i>Astronauta Libertário</i> (Fonte: www.tropicalia.uol.com.br)	36
Figura 13 -IV Festival de MPB da TV Record (1968) (Fonte: CALADO, 2008)	37
Figura 14 -IV Festival de MPB da TV Record (1968) (Fonte: CALADO, 2008)	37
Figura 15 -Tropicália (PN2 e PN3) (Fonte: BOSUALDO, 2007).....	40
Figura 16 -Tropicália, Witechapel Art Gallery (Fonte: BOSUALDO, 2007)...	41
Figura 17 -Tropicália, Witechapel Art Gallery (Fonte: BOSUALDO, 2007)...	41
Figura 18 –Cartazes (Fonte: www2.uol.com.br/teatrooficina).....	60
Figura 19 -Cartazes (Fontes: BOSUALDO, 2007, p.190).....	60
Figura 20 –Cartazes (Fontes: BOSUALDO, 2007, p. 31).....	60
Figura 21 -Capa do disco “Estudando o Samba” (Fonte: Acervo pessoal).....	69
Figura 22 -Palavra Encantada, 2009 (Fonte: http://www.palavraencantada.com.br/.)	71
Figura 23 -Contraponto entre violão e voz em “de Jereré”	72
Figura 24 -Equipamentos de som (Fonte: Acervo pessoal)	76
Figura 25 -Equipamentos de som (Fonte: Acervo pessoal)	77
Figura 26 - <i>Private Pool Party</i> - São Paulo, 2009 (Fonte: Acervo pessoal)....	77
Figura 27 -Cartaz do filme “Tom Zé, astronauta libertado (Fonte: http://www.xiquexiquefilms.com)	78
Figura 28 -Design do LSD (Fonte: http://neurophilosophy.files.wordpress.com)	79
Figura 29 -Design do Ecstasy (Fonte: http://4.bp.blogspot.com/êxtase.jpg)	79
Figura 30 -Foto do show “Espinha dorsal” (Fonte: Acervo pessoal).....	88
Figura 31 -Foto do show “Espinha dorsal” (Fonte: Acervo pessoal).....	88
Figura 32 -Foto do show “Espinha dorsal” (Fonte: Acervo pessoal).....	88
Figura 33 -Álbum Imprensa Cantada, 1999 (Fonte: Acervo pessoal).....	91
Figura 34 -Foto do show “Espinha dorsal” (Fonte: <i>Revista Brasileiros</i>)	94
Figura 35 -Tom Zé em cena com alguns de seus instrumentos (Fonte: http://www.tomze.com.br)	95

Figura 36 -Tom Zé em cena com alguns de seus instrumentos (Fonte: http://www.tomze.com.br)	95
Figura 37 -Tom Zé em cena com alguns de seus instrumentos (Fonte: http://www.tomze.com.br)	95
Figura 38 -Tom Zé em cena com alguns de seus instrumentos (Fonte: http://www.tomze.com.br)	95
Figura 39 -Tom Zé em cena com alguns de seus instrumentos (Fonte: http://www.tomze.com.br)	95
Figura 40 -Cenário-instrumento-instalação (Fonte: www.youtube.com).....	96
Figura 41 -Cenário-instrumento-instalação (Fonte: www.youtube.com)	96
Figura 42 -Cenário-instrumento-instalação (Fonte: www.youtube.com).....	96
Figura 43 -Cenário-instrumento-instalação (Fonte: www.youtube.com).....	96
Figura 44 -Cenário-instrumento-instalação (Fonte: www.youtube.com).....	96
Figura 45 -Cenário-instrumento-instalação (Fonte: www.youtube.com).....	96
Figura 46 -Cenário-instrumento-instalação (Fonte: www.youtube.com).....	96
Figura 47 -Cenário-instrumento-instalação (Fonte: www.youtube.com).....	96
Figura 48 -Cenário-instrumento-instalação (Fonte: www.youtube.com).....	96
Figura 49 -Cenário-instrumento-instalação (Fonte: www.youtube.com).....	96
Figura 50 -Abordagens do Design de Iluminação (Fonte: http://www.dei.isep.ipp.pt)	224
Figura 51 -Brigitte Bardot (Fonte: <i>Revista Expressions Brasil</i>).....	97
Figura 52 -Tom Zé e Brigitte Bardot (Fonte: <i>Revista Brasileiros</i>)	99
Figura 53 -Foto da roda da bicicleta de Marcel Duchamp (Fonte: http://salomao.tijolo.zip.net)	100
Figura 54 -Show <i>Estudando a bossa</i> no Auditório do Ibirapuera, SP (Fonte: Acervo pessoal)	100
Figura 55 -Cena de “Estudando a Bossa” (Fonte: Acervo pessoal)	101
Figura 56 -Cena de “Estudando a Bossa” (Fonte: Acervo pessoal)	101
Figura 57 -Cena de “Estudando a Bossa” (Fonte: Acervo pessoal)	101
Figura 58 -Cena de “Estudando a Bossa” (Fonte: Acervo pessoal)	101
Figura 59 -O “trovador” Tom Zé (Fonte: CD <i>Estudando o Pagode</i>)	110
Figura 60 -Caetano Veloso usando parangolé, 1968 (Fonte: BOSUALDO, 2007)	111
Figura 61 -Ícone da memória da indústria fonográfica (Fonte: Acervo pessoal).	112
Figura 62 -Capa do LP de João Gilberto, com foto solarizada (Fonte: http://1.bp.blogspot.com)	113
Figura 63 -Calçadão de Copacabana (Fonte: http://farm1.static.flickr.com/)	115
Figura 64 -LP com o clássico selo da EMI-Odeon (Fonte: Acervo pessoal).	117
Figura 65 -Selos de diversas gravadoras (Fonte: Acervo pessoal).....	117
Figura 66 -Capas de discos de 78 RPM (Fonte: Acervo pessoal).....	117
Figura 67 -Ícone da memória da indústria fonográfica (Fonte: http://3.bp.blogspot.com/)	118
Figura 68 -Capa antiga em formato de envelope (Fonte: Acervo pessoal) .	119
Figura 69 -Capa temática – Carnaval (Fonte: http://www.overmundo.com.br/)	119

Figura 70 -Álbum do maestro italiano Arturo Toscanini (1867-1957) (Fonte: acervo pessoal).....	120
Figura 71 -Teoria Transdisciplinar do Design (Fonte: http://pedrokehl.net)..	122
Figura 72 -Disco que dialoga com a canção “Neto”(Fonte: acervo pessoal)	123
Figura 73 -Show <i>Estudando a bossa</i> - São Paulo, 2008 (Fonte: acervo pessoal).....	124
Figura 74 -Show <i>Estudando a bossa</i> - São Paulo, 2008 (Fonte: acervo pessoal)	124
Figura 75 -Mapa de palco dos shows de Tom Zé (Fonte: www.tomze.com.br)	126
Figura 76 -Detalhes do encarte do CD <i>Jogos de Armar</i> (2003) (Fonte: acervo pessoal).....	127
Figura 77 -Detalhes do encarte do CD <i>Jogos de Armar</i> (2003) (Fonte: acervo pessoal).....	127
Figura 78 -Capas de <i>Sgt. Pepers</i> e <i>Tropicália</i> (Fonte: acervo pessoal)	129
Figura 79 -Capas de <i>Sgt. Pepers</i> e <i>Tropicália</i> (Fonte: acervo pessoal)	129
Figura 80 -Capa e contra-capas do LP <i>Grande Liquidação</i> (Fonte: acervo pessoal).....	120
Figura 81 -Cordel de J. Borges (Fonte: http://pousadapeter.com.br)	131
Figura 82 -Cordel de J. Borges (Fonte: http://pousadapeter.com.br)	131
Figura 83 -Cordéis de J. Borges, Bezerras, Pernambuco, Brasil (Fonte: http://pousadapeter.com.br)	132
Figura 84 -Capa do LP Tom Zé (Fonte: acervo pessoal)	133
Figura 85 -Capas de Tom Zé e Roberto Carlos (Fonte: acervo pessoal)	134
Figura 86 -Capas de Tom Zé e Roberto Carlos (Fonte: acervo pessoal)	134
Figura 87 -Capas de Tom Zé e Roberto Carlos (Fonte: acervo pessoal)	134
Figura 88 -Capas de Tom Zé e Roberto Carlos (Fonte: acervo pessoal)	134
Figura 89 -Capa de Roberto Carlos (Fonte: acervo pessoal)	134
Figura 90 -Capa de Roberto Carlos (Fonte: acervo pessoal)	134
Figura 91 -Wood & Stock (Fonte: www.woodstock.etc.br/)	136
Figura 92 -Wood & Stock (Fonte: www.woodstock.etc.br/)	136
Figura 93 -Capa e contra-capas do LP <i>Todos os olhos</i> (Fonte: acervo pessoal).....	140
Figura 94 -Capa e contra-capas do LP <i>Todos os olhos</i> (Fonte: acervo pessoal)	140
Figura 95 -Encarte (miolo) do LP <i>Todos os olhos</i> (Fonte: acervo pessoal).....	140
Figura 96 -“Olho por olho”, de 1964 - poema visual (Fonte: http://www.tanto.com.br/opoemavisual.htm).....	141
Figura 97 -Nota de 1 dólar americano	141
Figura 98 –Destaque da pirâmide no dólar americano (Fonte: acervo pessoal).....	141
Figura 99 -Imagens dos discos da trilogia (Fonte: acervo pessoal)	144
Figura 100 -Imagens dos discos da trilogia (Fonte: acervo pessoal)	144
Figura 101 -Imagens dos discos da trilogia (Fonte: acervo pessoal)	144
Figura 102 -Imagens dos discos da trilogia (Fonte: acervo pessoal)	144
Figura 103 –Influências (Fonte: acervo pessoal).....	145
Figura 104 –Influências (Fonte: acervo pessoal).....	145
Figura 105 –Influências (Fonte: acervo pessoal).....	145
Figura 106 –Influências (Fonte: acervo pessoal).....	145

Figura 107 -Capa do LP <i>Estudando a Bossa</i> ; Tom Zé (Fonte: acervo pessoal).....	150
Figura 108 -Capa do LP <i>Estudando a Bossa</i> ; Tom Zé (Fonte: acervo pessoal).....	150
Figura 109 -Capas de discos da <i>Bossa Nova</i> (Fonte: acervo pessoal).....	150
Figura 110 -Capas de discos da <i>Bossa Nova</i> (Fonte: acervo pessoal).....	150
Figura 111 -Capas de discos da <i>Bossa Nova</i> (Fonte: acervo pessoal).....	150
Figura 112 -Capas de discos da <i>Bossa Nova</i> (Fonte: acervo pessoal).....	150
Figura 113 -Fotos do show <i>Estudando a Bossa</i> (Fonte: acervo pessoal)	152
Figura 114 -Fotos do show <i>Estudando a Bossa</i> (Fonte: acervo pessoal)	152
Figura 115 -Fotos do show <i>Estudando a Bossa</i> (Fonte: acervo pessoal)	152
Figura 116 -Fotos do show <i>Estudando a Bossa</i> (Fonte: acervo pessoal)	152
Figura 117 -Fotos do show <i>Estudando a Bossa</i> (Fonte: acervo pessoal)	152
Figura 118 -Fotos do show <i>Estudando a Bossa</i> (Fonte: acervo pessoal)	152
Figura 119 -Fotos do show <i>Estudando a Bossa</i> (Fonte: acervo pessoal)	152
Figura 120 -Fotos do show <i>Estudando a Bossa</i> (Fonte: acervo pessoal)	152
Figura 121 -Tom Zé, saia “Copacabana”, <i>sample</i> brasileiro (Fonte: www.tomze.com.br).....	153
Figura 122 -Tom Zé, saia “Copacabana”, <i>sample</i> brasileiro (Fonte: www.tomze.com.br).....	153
Figura 123 -Opereta ‘Segregamulher’ (Fonte: acervo pessoal)	228
Figura 124 -Ex-libris (Fonte: acervo pessoal).....	229
Figura 125 -Projeto total de “Estudando o Pagode (Fonte: acervo pessoal)	154
Figura 126 -Projeto total de “Estudando o Pagode (Fonte: acervo pessoal)	154
Figura 127 -Projeto total de “Estudando o Pagode (Fonte: acervo pessoal)	155
Figura 128 -Projeto total de “Estudando o Pagode (Fonte: acervo pessoal)	155
Figura 129 -Projeto total de “Estudando o Pagode (Fonte: acervo pessoal)	155
Figura 130 -Projeto total de “Estudando o Pagode (Fonte: acervo pessoal)	155
Figura 131 -Projeto total de “Estudando o Pagode (Fonte: acervo pessoal)	155
Figura 132 -Projeto total de “Estudando o Pagode (Fonte: acervo pessoal)	155
Figura 133 -Projeto total de “Estudando o Pagode (Fonte: acervo pessoal)	155
Figura 134 -Projeto total de “Estudando o Pagode (Fonte: acervo pessoal)	155
Figura 135 -Projeto total de “Estudando o Pagode (Fonte: acervo pessoal)	155
Figura 136 -Projeto total de “Estudando o Pagode (Fonte: acervo pessoal)	156
Figura 137 -Projeto total de “Estudando o Pagode (Fonte: acervo pessoal)	156
Figura 138 -Projeto total de “Estudando o Pagode (Fonte: acervo pessoal)	156
Figura 139 -Salvador Dali e bigode de Tom Zé (Fonte: acervo pessoal)	159
Figura 140 -Salvador Dali e bigode de Tom Zé (Fonte: www.salvador dali.com.br).....	159
Figura 141 -Capa do disco <i>Danç-Êh-Sá</i> (2006) (Fonte: acervo pessoal).....	159
Figura 142 -Cabos de instrumentos e cabo USB – música e tecnologia. (Fonte: acervo pessoal).....	159
Figura 143 -Cabos de instrumentos e cabo USB – música e tecnologia (Fonte: acervo pessoal).....	160
Figura 144 -Figurinos do show <i>Danç-Êh-Sá</i> (Fonte: www.tomze.com.br)....	161
Figura 145 -Figurinos do show <i>Danç-Êh-Sá</i> (Fonte: www.tomze.com.br)....	161
Figura 146 -Vídeoclipe do Tom Zé com o Tio Sam representando os EUA (Fonte: http://www.youtube.com/watch?v=Xcwdjkh-U&feature=FVT)	162
Figura 147 -Vídeoclipe do Tom Zé com o Tio Sam representando os EUA (Fonte: http://www.youtube.com/watch?v=Xcwdjkh-U&feature=FVT)	162

Figura 148 -Videoclipe da música “Volta do trem das onze” (Fonte: http://www.youtube.com/watch?v=Xcwdjkh-U&feature=FVT)	160
Figura 149 -Videoclipe da música “Volta do trem das onze” (Fonte: http://www.youtube.com/watch?v=Xcwdjkh-U&feature=FVT)	160
Figura 150 -Videoclipe da música “Volta do trem das onze” (Fonte: http://www.youtube.com/watch?v=Xcwdjkh-U&feature=FVT)	160
Figura 151 -iPod Touch (Fonte: www.apple.com/br/)	162
Figura 152 -Correio da Estação do Brás – Capa e contra-capas (Fonte: acervo pessoal).....	163
Figura 153 -Correio da Estação do Brás – Capa e contra-capas (Fonte: acervo pessoal).....	163
Figura 154 -Rosto de Tom Zé (Fonte: acervo pessoal)	163
Figura 155 -LP “Nave Maria” (Fonte: acervo pessoal)	165
Figura 156 -LP “Nave Maria” (Fonte: acervo pessoal)	165
Figura 157 -CD “Nave Maria” (Fonte: acervo pessoal).....	165
Figura 158 -Capa CD <i>The best of Tom Zé</i> (Fonte: acervo pessoal).....	166
Figura 159 - <i>Let it Be</i> – Beatles e <i>Qualquer Coisa</i> , Caetano Veloso (Fonte: acervo pessoal).....	166
Figura 160 - <i>Let it Be</i> – Beatles e <i>Qualquer Coisa</i> , Caetano Veloso (Fonte: acervo pessoal).....	166
Figura 161 -Capa e contracapa do CD <i>The Hips of Tradition</i> (Fonte: acervo pessoal).....	167
Figura 162 - <i>Prestígio 7</i> – 1994; <i>Tom Zé</i> – 1994 (Fonte: acervo pessoal)	168
Figura 163 - <i>Prestígio 7</i> – 1994; <i>Tom Zé</i> – 1994 (Fonte: acervo pessoal)	168
Figura 164 - <i>20 preferidas Tom Zé</i> (Fonte: acervo pessoal)	169
Figura 165 - <i>Tom Zé – Série dois momentos, v. 14</i> (Fonte: acervo pessoal) 169	
Figura 166 - <i>Tom Zé – Série dois Momentos</i> (Fonte: acervo pessoal).....	169
Figura 167 - <i>Tom Zé Warner 30 anos</i> (Fonte: acervo pessoal).....	169
Figura 168 -CD - <i>Com defeito de fabricação</i> (Fonte: acervo pessoal)	170
Figura 169 -Contra-capas CD <i>Estética do Plágio</i> (Fonte: acervo pessoal)	171
Figura 170 -Capa e contra-capas do CD <i>Postmodern platos</i> (Fonte: acervo pessoal).....	172
Figura 171 -Capa e contra-capas do CD <i>Postmodern platos</i> (Fonte: acervo pessoal).....	172
Figura 172 -Detalhe da capa do CD e bandeira do Brasil (Fonte: acervo pessoal).....	173
Figura 173 -Detalhe da capa do CD e bandeira do Brasil (Fonte: www.presidencia.gov.br/).....	173
Figura 174 -CD <i>Nos jardins da política</i> (Fonte: acervo pessoal)	175
Figura 175 -CD <i>Nos jardins da política</i> (Fonte: acervo pessoal)	175
Figura 176 -CD <i>Nos jardins da política</i> (Fonte: acervo pessoal)	175
Figura 177 -Logotipo do selo internacional Luaka Bop (Fonte: acervo pessoal).....	176
Figura 178 -Logotipo do selo brasileiro Trama (Fonte: acervo pessoal)	176
Figura 179 -Detalhe da letra “Z” e de símbolo representativo de um Mantra (Fonte: acervo pessoal).....	176
Figura 180 -Detalhe da letra “Z” e de símbolo representativo de um Mantra (Fonte: http://www.monmouth.edu)	176
Figura 181 - <i>Imprensa cantada</i> (Fonte: acervo pessoal).....	177
Figura 182 -Capas do CD e DVD <i>Jogos de Armar</i> (Fonte: acervo pessoal) 178	

Figura 183 -Capas do CD e DVD <i>Jogos de Armar</i> (Fonte: acervo pessoal)	180
Figura 184 -Referências do CD <i>Jogos de Armar</i> (Fonte: http://3.bp.blogspot.com).....	181
Figura 185 -Referências do CD <i>Jogos de Armar</i> (Fonte: http://3.bp.blogspot.com).....	181
Figura 186 -Referências do CD <i>Jogos de Armar</i> (Fonte: http://3.bp.blogspot.com).....	181
Figura 187 -Referências do CD <i>Jogos de Armar</i> (Fonte: http://3.bp.blogspot.com).....	181
Figura 188 -Referências do CD <i>Jogos de Armar</i> (Fonte: www.tomze.com.br)	181
Figura 189 -Capa e contra-capas do CD <i>Jogos de Armar</i> (Fonte: acervo pessoal).....	181
Figura 190 -Quadrinhos de Edu Manzano (Fonte: acervo pessoal)	182
Figura 191 -Edição francesa de <i>Jogos de Armar</i> (Fonte: www.tomze.com.br)	183
Figura 192 -CD <i>Imprensa Cantada</i> (Fonte: acervo pessoal)	183
Figura 193 -CD <i>Imprensa Cantada</i> (Fonte: acervo pessoal).....	183
Figura 194 -Partes sexuais vazadas e sensuais (Fonte: www.grupocorpo.com.br)	184
Figura 195 -Partes sexuais vazadas e sensuais (Fonte: www.grupocorpo.com.br)	184
Figura 196 - <i>Santagustin</i> e <i>Parabelo</i> (Fonte: acervo pessoal)	186
Figura 197 - <i>Santagustin</i> e <i>Parabelo</i> (Fonte: acervo pessoal)	186
Figura 198 – <i>Parabelo</i> (Fonte: www.grupocorpo.com.br).....	187
Figura 199 -Cartazes do show <i>Espinha Dorsal</i> (Fonte: acervo pessoal).....	188
Figura 200 -Cartazes do show <i>Espinha Dorsal</i> (Fonte: acervo pessoal).....	188
Figura 201 -CD <i>O pirulito da ciência</i> (Fonte: acervo pessoal)	189
Figura 202 -Fliperama e ambiente para jogos digitais (Fonte: http://images03.olx.com.br)	190
Figura 203 -Fliperama e ambiente para jogos digitais (Fonte: http://images03.olx.com.br)	190
Figura 204 -Parte interna do CD <i>O pirulito da ciência</i> (Fonte: acervo pessoal)	190
Figura 205 -Encarte do CD <i>O pirulito da ciência</i> (Fonte: acervo pessoal)...	191
Figura 206 -Encarte do CD <i>O pirulito da ciência</i> (Fonte: acervo pessoal)...	191
Figura 207 -Encarte do CD <i>O pirulito da ciência</i> (Fonte: acervo pessoal)...	192
Figura 208 -Capa do DVD <i>Pirulito da Ciência</i> (Fonte: acervo pessoal).....	192
Figura 209 -Encarte do CD <i>O pirulito da ciência</i> (Fonte: acervo pessoal)...	193
Figura 210 -Lista de músicas do CD <i>O pirulito da Ciência</i> (Fonte: acervo pessoal).....	193

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO 1. A TROPICÁLIA	22
1.1. MEMÓRIA DOS FESTIVAIS	33
CAPÍTULO 2. TOM ZÉ E A TROPICÁLIA	56
2.1. TOM ZÉ – INFLUÊNCIAS	66
2.2. O MANGUE BEAT	79
CAPÍTULO 3 - O PROCESSO PROJETUAL DO COMPOSITOR	87
3.1. O SURGIMENTO DE UMA LINGUAGEM	87
3.2. O DESIGN ENTRE O AUDÍVEL E O VISÍVEL DO COMPOSITOR TOM ZÉ	91
3.3. A ELETRICIDADE	93
3.4. A “PLAGICOMBINAÇÃO”	104
CAPÍTULO 4. AS CAPAS DOS DISCOS DE TOM ZÉ	110
4.1. O DESIGN DE CAPAS DE DISCOS NO BRASIL	112
4.2. AS PRIMEIRAS CAPAS DE DISCOS NO BRASIL	114
4.3. AS CAPAS DE TOM ZÉ E O CONCEITO TRANSDISCIPLINAR	121
4.4. ANÁLISE DAS CAPAS DOS DISCOS DO TOM ZÉ	127
4.4.1. A capa mais polêmica da história fonográfica brasileira	135
4.4.2. A Trilogia	143
4.5. ANÁLISE DA LETRA DA MÚSICA “TÔ”, SOB O OLHAR DA TEORIA DA COMPLEXIDADE.....	146
4.6. PROJETO ‘ <i>ESTUDANDO A BOSSA NOVA - NORDESTE PLAZA</i> ’ - 50 ANOS DE BOSSA NOVA.....	150
4.7. PASSAGEM DO ANALÓGICO PARA O DIGITAL	154
4.8. TOM ZÉ DISPONIBILIZA O SEU DISCO NA INTERNET	161
4.9. OUTRO PROJETO PRÉ-FAMA INTERNACIONAL DO COMPOSITOR TOM ZÉ - <i>CORREIO DA ESTAÇÃO DO BRÁS</i> (1978), Continental	164
4.10. UM PROJETO DO DESIGNER ELIFAS ANDREATO, ANTES DA FAMA INTERNACIONAL DE TOM ZÉ.....	166
4.11. DEPOIS DO PARTO E DA MORTE, A RESSURREIÇÃO DO ARTISTA.....	168
4.12. SEGUNDO PROJETO INTERNACIONAL	169
4.13. REGRAVAÇÕES NA PASSAGEM DO ANALÓGICO PARA O DIGITAL.....	170
4.14. PRIMEIRO PROJETO PÓS-REGRAVAÇÕES E COMPILAÇÕES NO MERCADO INTERNACIONAL: <i>COM DEFEITO DE FABRICAÇÃO</i>	171
4.15. REINTERPRETAÇÃO PELOS DJs DO DISCO <i>COM DEFEITO DE FABRICAÇÃO</i>	174
4.16. NO JARDIM DA POLÍTICA	175
4.16.1. Uma peça gráfica com referências fotográficas do universo simbólico da yoga	177
4.17. ALÉM DO ÚLTIMO DISCO DE SUA TRILOGIA - <i>ESTUDANDO A BOSSA</i> -, TOM ZÉ JÁ HAVIA HOMENAGEADO O GÊNERO MUSICAL....	179
4.18. UM DISCO COM <i>INSTRUMENTOS</i>	180
CONSIDERAÇÕES FINAIS	203
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	204
ANEXOS	212

ANEXO 1 – São São Paulo, meu amor.....	213
ANEXO 2 – Cruzada Tropicalista	215
ANEXO 3 – Tom Zé, o imprevisível	216
ANEXO 4 – Exegese de “TÔ FICANDO ATOLADINHA”	218
ANEXO 5 – Caetano e Ayahuasca	221
ANEXO 6 - Light Design	223
ANEXO 7 – Estudando o Samba	225
ANEXO 8 – Estudando a Bossa	226
ANEXO 9 – Estudando o Pagode	228

INTRODUÇÃO

O músico brasileiro Tom Zé, nascido Antônio José Santana Martins, atua desde 1955¹ como compositor, cantor e arranjador; tendo, no entanto, se interessado por música ainda na adolescência, época em que passou a estudar violão, já morando em Salvador para seguir os estudos ginasiais, após toda a primeira infância no sertão baiano.

Assim, no ano de 1962, ao ingressar no curso de nível superior de Música, da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Tom Zé aproximou-se de músicos e professores, com destaque para Walter Smetak¹ e Hans Joachim Koellreutter², representantes de uma tendência musical mais experimentalista, com experiência na construção de instrumentos inusitados e, até mesmo, no caso de Walter Smetak, de esculturas sonoras. Esses mestres exerceram papel significativo na cena cultural brasileira. Para o jovem estudante essa proximidade apresentou uma visão nova e plena de coloridas imagens sonoras que, posteriormente, influenciaria a elaboração de suas músicas, o design gráfico das capas de seus LPs e CDs e a criação de seus cenários.

A partir de 1968, Tom Zé participou do Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record, obtendo os prêmios “Viola de Ouro” e “Sabiá de Prata”, garantindo, ainda, o prêmio de melhor música com “São, São Paulo”. No mesmo período, tomou parte do LP *Tropicália*³ ou *Panis et circenses*, ao lado de artistas como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Mutantes, Torquato Neto, Rogério Duprat, Capinam e Nara Leão.

¹ Walter Smetak nasceu em 1913, na cidade suíça de Zurique, e faleceu na Bahia, aos 30 de maio de 1984. Apresentou sempre múltiplas facetas, com habilidades instrumentais e artísticas: violoncelista, criador de música e de instrumentos-escultura, artista plástico, teatrólogo. Sua relevância para a música brasileira está na participação na UFBA, como professor e pesquisador, e na criação e reinvenção de instrumentos musicais, construindo-os com tubos de PVC, cabaças, isopor e outros materiais pouco usuais; sendo tais instrumentos não apenas de utilidade puramente musical, mas funcionando também como esculturas.

² O alemão Hans-Joachim Koellreutter (1/9/1915 – 14/9/2005) foi compositor, musicólogo, regente e flautista. Mudou-se para o Brasil em 1937 e naturalizou-se brasileiro em 1948. Desenvolveu o modo de composição musical dodecafônico, técnica que utiliza doze notas da escala cromática, tratadas como equivalentes e sujeitas a uma relação ordenada, porém, não hierárquica.

³ A música “Parque Industrial”, desse LP, é representante da canção de caráter tropicalista com a qual Tom Zé se envolveu, participando como cantor e compositor. Os membros integrantes do LP *Tropicália* assumiam na música um posicionamento estético e ideológico, movidos não só pelo ambiente social e político ditatorial vigente, como também por questões estéticas e comportamentais que em muito extrapolavam a política da época.

Na verdade, assumir-se tropicalista, no sentido amplo, era o ponto de partida para a ruptura com uma cultura brasileira estereotipada. Definir o que seja o Tropicalismo é perceber, pois, em seus seguidores, a incorporação de propósitos desconstrutores e reconstrutores de valores nacionais, a partir de um corpo não estereotipado da música popular: os tropicalistas procuraram universalizar a linguagem da MPB, incorporando elementos da contracultura mundial, do rock, da psicodelia e da guitarra elétrica.

E esse caráter mutante tropicalista foi assumido por compositores musicais, artistas plásticos e de teatro, bem como cineastas e escritores brasileiros que incorporavam, em suas criações, pares de ideias opostas coexistentes: moderno x arcaico, épico x lírico, passado x presente, nacional x estrangeiro. Falar de Tropicalismo na música é, então, levar em consideração seu contexto exterior, olhando para os elementos condicionantes e impulsionadores que moveram a produção da manifestação tropicalista (como a crise da “alienação musical” - devido à singularidade de se tocar “uma só nota”, conforme se comportavam os bossanovistas - ou a repercussão e os efeitos opressores do AI-5 – Ato Institucional nº 5, decreto instaurado em 1968, que, entre outras coisas, fechou o Congresso Nacional, as Assembleias Legislativas e Câmaras de Vereadores).

Para tanto, a metodologia que usaremos é a leitura de imagens, através da Estética Empírica, procurando fugir de análises classificatórias fechadas, embora reconheçamos que a Metodologia Classificatória de Jorge Caê Rodrigues ajudou-nos a melhor visualizar as temáticas e a organização tipográfica das capas de disco dos artistas tropicalistas. Em sua Metodologia, Rodrigues considera o momento político-histórico em que as capas foram produzidas, além das questões estéticas e elementos gráficos e técnicos da sua composição imagética, classificando-as como: capas de retrato (CR), capas do artista com seu instrumento (CI), capas de rosto interferido (CRI), capas a partir do conceito (CC), capas alternativas (CA), capas desenhadas (CD), capas-objeto (CO), como pode-se observar na Figura 1.



Figura 1: Exemplos de “Capas de Retrato”⁴.

Em nossa análise desse *design*, buscamos compreender a produção do artista, objetivando uma classificação das capas de sua obra sonora, sob a ótica do Modernismo e do Pós-modernismo e acrescentando a essa leitura, no segundo Capítulo, uma análise musical da relação entre som e imagem.

A escolha de nosso aporte teórico visou à maior compreensão da estética tropicalista; assim, entre outros autores, visitamos Celso Favaretto, Carlos Calado, Carlos Basualdo e Nelson Motta. E, no que tange à classificação das capas dos discos, dividimos didaticamente seus trabalhos gráficos, segundo as mesmas três fases por que passou o artista: (1) sucesso nacional; (2) período de ostracismo; e (3) sucesso internacional. Optamos por classificar seus últimos trabalhos também como tropicalistas, uma vez que apresentam estética híbrida, antropofágica e próxima ao manifesto Manguê Beat (movimento da década de 1990, com raiz musical considerada releitura ou reinterpretação pernambucana, recifense, moderna e revisitada da Tropicália, que mescla ritmos e tendências como rock, hip hop, maracatu e música eletrônica. Um de seus ícones foi o músico pernambucano Chico Science - 1966-1997 -, ex-líder da banda “Nação Zumbi”).

É preciso, ainda, lembrar que Tom Zé foi o único integrante do grupo baiano tropicalista que, após esquecimento pela mídia, por 17 anos, retomou a carreira, mesmo após ter sido deixado no esquecimento histórico dos anos 1970. E,

⁴ RODRIGUES, Caê. *Anos Fatais* - Design, Música e Tropicalismo. Rio de Janeiro: 2AB - Novas Ideias, 2007, p.34.

por essa razão, arriscamo-nos a rerepresentá-lo sob a visão Manguê Beat, do pernambucano Chico Science:

Com a barriga vazia não consigo dormir
E com o bucho mais cheio comecei a pensar
Que eu me organizando posso desorganizar
Que eu desorganizando posso me organizar⁵

Essa suposta atitude “da lama ao caos” de Tom Zé, ou a ação que oscila entre a organização e a desorganização é, efetivamente, importante para nossa pesquisa que visa à complexidade e à Pós-modernidade: as formas de expressão e comunicação do compositor são aparentemente confusas para os ouvidos e visões menos treinados nas suas intenções composicionais ou para aqueles calcados em estereótipos. Sabe-se, no entanto, que Tom Zé queria comunicar-se de forma complexa e abrangente, imprimindo em seu trabalho as múltiplas vozes que compunham sua visão de mundo. Assim, por meio da voz, dos sons e das cores, e lançando mão das lembranças que tinha das lavadeiras de Irará, sua cidade natal, construiu uma linguagem própria, unindo-se aos outros tropicalistas e fugindo das formalidades artísticas vigentes àquela época.

Sendo assim, Tom Zé construiu seu corpo composicional e seu design através da vivência de infância em Irará e da faculdade de Música que cursou em Salvador, carregando consigo elementos e vozes de outros autores.

A esse respeito, afirma Brait:

[...] tudo que é dito, tudo que é expresso por um falante, por um enunciador, não pertence só a ele. Em todo discurso são percebidas vozes, às vezes infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais, quase imperceptíveis, assim como as vozes próximas que ecoam simultaneamente no momento da fala⁶.

Uma marca importante do trabalho do baiano é a forte e constante presença do artista em sua obra, percebida desde a composição das músicas, até a concepção das capas de discos (LPs e CDs), o desenvolvimento de instrumentos musicais ou, mesmo, a criação dos figurinos e cenários (fig.2) usados nos espetáculos, fazendo, assim, com que linguagem e atitude estejam totalmente imbricadas. A essa postura do artista, plena de marcas, vozes e influências e, ao

⁵ SCIENCE, Chico. *Da lama ao caos*. Intérprete: Nação Zumbi. In: *Da Lama ao Caos*. RJ: Sony-BMG, 1994. CD.

⁶ BRAIT, 1994:14 apud COELHO, 2006.

mesmo tempo, dona de grande originalidade, chamaremos, na presente pesquisa, de “**Atitude Projetual**” ou “**Projeto Total**” do compositor e artista Tom Zé.



Figura 2: Cenário e figurino criados pelo próprio artista (Fonte: acervo pessoal).

Cabe ressaltar que, tanto o Movimento Tropicalista, quanto o manifesto Mangue Beat lançaram mão da influência da mídia, para divulgar suas ideias, comprovando, assim, a necessidade de abordagem transdisciplinar em projetos musicais, ou seja, com uma equipe composta por artistas, *designers*, publicitários, indivíduos da área de *marketing* etc. Desse modo, a “atitude projetual” assumida por Tom Zé tornou-se fundamental na configuração tanto de seu público, quanto do *design* gráfico condizente com a sua música - e presente desde a publicidade, até a criação das capas dos discos.

Notas:

ⁱ Férias escolares. Irará. Junho. 1955. Minha namorada soube que eu fazia canções. Pediu para ouvi-las. Fiquei animado. Peguei o violão, fui encontrá-la. Durante toda uma tarde não consegui cantar. É isso aí. Fiz tudo que era possível, a voz não saía. Não consegui (ZÉ, p. 16).

No entanto, com o sucesso de “Maria Bago-Mole”, toda a cidade aprendeu a música de repente e passou uma tarde cantando na rua; deu-se num calafrio uma intuição: “um dia vou ter de enfrentar um palco”. Diante dessa conclusão, tomei uma providência radical: entrei numa Universidade de Palco, a mais categorizada - o conhecido e popular “Homem da Mala” – pessoas que atuam como atores, leiloeiros e vendedores de produtos milagrosos e fazem da rua seu próprio palco (ZÉ, p.41).

No programa da TV Itapuã, quando o apresentador Nilson Paes me chamou, “[...] eu tinha “espinhas dorsais” semipreparadas para qualquer caminho que eu tomasse. Ouvira comentários sobre o jeito de ele encaminhar o programa, seu tipo de abordagem. Planejava fazer do meu corpo um cenário, portando em cada bolso um arsenal de pequenos objetos, símbolos dos assuntos mais importantes da ocasião: os 55% de analfabetismo revelados pelo Censo, o drama da seca daquele ano, mas o cruzeiro forte etc. Uma verdadeira cornucópia cenográfica. Mas como me ensinava o Homem da Mala, esses recursos só vingariam se seu uso fosse propiciado pelo acaso. Por isso, nas respostas do papo preliminar, encaminhei o assunto para esses temas; como o apresentador era bem informado, a conversa fluíu e eu consegui, “por acaso”. Pendurei grande parte do cenário: eu pegava o objeto, depois de contextualizá-lo, inserindo-o no assunto; vacilava um pouco com ele na mão, fazia um movimento como se fosse devolvê-lo ao bolso, mas de repente “descobria” que ele se alojava bem no paletó. E... é “ ‘dexe’ isso aqui”. O apresentador dirigia o programa ou ia sendo dirigido, e o palco acabou sendo fecundado pelo risco de uma cantiga que parecia destinada a não dar certo. (ZÉ, p.44)

Todo mundo sabe que não há supersticiosos como nós, baianos. Zelo por essa fama. Por isso gosto, jamais gostei, e por muito tempo relutei em título. Mas numa noite de gala, no horário nobre do domingo, quando o apresentador, todo faceiro no seu smoking, pergunta o título da canção – e sendo o nome do programa dele Escada para o sucesso –, é irresistível responder: “Rampa para o fracasso”. (ZÉ, p. 44).

CAPÍTULO 1. A TROPICÁLIA



Figura 3: Aum¹.

A Tropicália foi um movimento artístico ocorrido no Brasil, no momento de transição do Modernismo para o Pós-modernismo, e conectado com a contracultura internacional dos anos 1960, especialmente no que se refere ao movimento *hippie*. E, para se entender o ideário *hippie*, citaremos aqui o artigo publicado no jornal *Pasquim*, em 8 de janeiro de 1970, por Luiz Carlos Maciel, que expõe as dicotomias da proposição.



Figura 4: Símbolo do movimento *hippie*².

¹ Símbolo que significa o som de *OM* e do *AMÉM*, elementos universais, independentemente de qualquer tradição que possam carregar. Exercícios vocais prazerosos e benéficos para as crenças e religiões. Para os indianos, o mantra *OM* contém o conhecimento dos vedas e é considerado o corpo sonoro do Absoluto, *Shabda Brahman*. O *OM* é o som do infinito e a semente que gera os outros mantras e é formado pelo ditongo dos fonemas vocálicos /a/ e /u/ – sendo este último nasal, o que é representado graficamente pela letra M. Os sons desses fonemas correspondem, segundo a *Maitrí Upanishad*, aos três estados de consciência: vigília, sono e sonho (Salazar, 2007, p.59).

Fonte da imagem: Disponível em: <http://www.monmouth.edu>

² Fala-se que é uma runa, ou Cruz de Nero, ou um símbolo usado pelas SS nazistas. Tudo isso não passa de lenda. O símbolo foi criado pela *Campaign for Nuclear Disarmament*, na Inglaterra, e posteriormente adotado pelo movimento *hippie*. Foi desenhado por Gerald Holtom, designer inglês, em 1958. O símbolo é uma composição das letras *N* e *D* (*Nuclear Disarmament*).

Na sinalização com bandeiras, a letra *N* é formada por uma pessoa que segura duas bandeiras em um V de cabeça para baixo, e a letra *D* é formada segurando-se uma bandeira apontada diretamente para cima com outra reta pontuda abaixo. Os dois sinais foram sobrepostos, formando o símbolo *hippie* da paz. No desenho original, as linhas alargam-se na extremidade do círculo. (Disponível em: <<http://hippiesalternativos.multiply.com/journal/item/3>>. Acesso em: 15 mar 2010).

Desse manifesto fazia parte uma lista com duas colunas; uma delas expressando os limites aos quais a “velha razão” teria chegado, e a outra apresentando a “nova sensibilidade”, capaz de ultrapassar esses limites:

Seguinte: o futuro já começou. Não se pode julgá-lo com leis do passado. A nova cultura é o começo da nova civilização. E a nova sensibilidade é o começo da nova cultura. [...] Você curtiu essa? Há muito ainda a curtir. Não se deixe perder pelos demônios da velha razão. Ela ainda não conhece o poder dos sentidos da mesma maneira que, durante séculos, insistiu em ignorar o poder dos instintos. Não se deixe perder. Fique na sua. [...] Fique na sua. Compare as duas listas dessa página. A segunda é uma resposta à primeira, item por item. O limite da velha razão engendra a nova sensibilidade.

Angústia	Paz
Uísque	Maconha
Neurose	Compulsão/Esquizofrenia
Amor Livre	Amor Tribal
Agressivo	Tranquilo
Papo	Som e Cor
Ateu	Místico
Sombrio	Alegre
Brasil	Ipanema e Bahia
Panfleto	Flor
Na dos outros	Na sua
Comunicação	Subjetividade
Psicanalisado	Ligado
Bar	Praia
Herbert Marcuse	Wilhelm Reich
Política	Prazer
Bossa Nova	Rock
Pílula e aborto	Filho Natural
Ego	Sexo
Discurso	Curtição
Oposição	Marginalização
Família e amigos	Tribo
Segurança	Aventura

(*Pasquim* p.11, apud PINTO COELHO, Anos 70: Trajetórias, Org. Itaú Cultural, p. 40, 41).

O *Pasquim* foi um jornal alternativo que reuniu, no tempo da ditadura militar brasileira (1964-1985), os intelectuais e jornalistas de esquerda, como diz Agra (2004, p.133):

A prática do *Pasquim* de fofocas galantes, trazida da *belle-époque* parisiense tivera desenvolvimento nas principais capitais brasileiras como Rio de Janeiro e São Paulo. Mas aqui alguns artistas,

profundamente ligados à mentalidade popular, davam saltos criativos que poderiam ser comparados às principais conquistas da vanguarda europeia.



Figura 5: Capa de *O Pasquim* (Fonte: Disponível em: <<http://www.partes.com.br/pasquim.gif>>).



Figura 6: Yin e Yang³.

³ Em chinês, esse conhecido símbolo que representa a integração de *Yin e Yang* é denominado *Diagrama do Tai Chi*. A doutrina chinesa do Yin e Yang é uma filosofia segundo a qual duas forças complementares compõem tudo que existe, e do equilíbrio dinâmico entre elas surge todo movimento e mutação. Essas forças são:

Yin – o princípio passivo, feminino, noturno, escuro, frio.

Yang – o princípio ativo, masculino, diurno, luminoso, quente.

Essas qualidades acima atribuídas a cada um dos dois princípios são não apenas definições, mas analogias que exemplificam a expressão de cada um deles no mundo fenomênico. Os princípios em si mesmos estão implícitos em toda e qualquer manifestação. Os exemplos acima não incluem qualquer juízo de valor, e não há qualquer hierarquia entre os dois princípios. Assim, referir-se a Yin como negativo indica apenas que ele é oposto a Yang, quando chamado de positivo. Essa analogia é como a carga elétrica atribuída a prótons e elétrons: os opostos complementam-se; positivo não é bom ou mau, é apenas o oposto complementar de negativo.

A realidade observada é fluida e em constante mutação, na perspectiva da filosofia chinesa tradicional. Portanto, tudo que existe contém tanto o princípio Yin quanto o Yang. O símbolo Yin-Yang expressa esse conceito: dentro no Yin preto está contido o Yang branco, dentro do Yang branco está contido o Yin preto.

O símbolo Yin-Yang teve origem na Coreia e representa o equilíbrio da natureza, da força, das mentes e do físico. Representa todas as forças negativas (preto) e positivas (branco). (Disponível em: <<http://cmkhapkido.blogspot.com/2009/11/yin-yang.html>>. Acesso em: 17 mar 2010).

Os artigos do *Pasquim* eram lidos pela maioria dos intelectuais de esquerda do Brasil, portanto por aqueles que viriam a lançar o Tropicalismo.

O radicalismo dicotômico exposto no manifesto de Luiz Carlos Maciel mostra uma ruptura que o Tropicalismo, embora tenha mantido a filosofia *Power Flower*, não buscava. Segundo Morin⁴ (2002, p.107-108):

[...] problemas da radicalidade só se colocam abertamente como nas condições dialógicas/pluralistas que permitem o encontro de injunções contraditórias, em um mesmo espírito, e a expressão de desvios em relação às normas cognitivas.

Em concordância com o olhar de Morin, em lugar da ruptura a Tropicália buscava a conexão do arcaico com o moderno, no pluralismo e na dialogicidade. Na sua essência, o Tropicalismo incorporava as duas colunas expostas por Maciel: embora reelaborando, relendo, reinterpretando a Bossa Nova, a tradição popular etc., o discurso da Tropicália era pautado mais pela linha da dialética pós-moderna do que da ruptura modernista. Segundo De Carli e Ramos (2008, p.9), não havia uma ruptura da Tropicália com o passado:

A tropicália instaura uma voz de nascimento na cultura nacional, nascimento pela originalidade realizada através da combinação inusitada do que havia, independentemente do seu *status*, se válido ou se algo a ser rejeitado.

Na incorporação do passado com o presente, a Tropicália fazia combinações inusitadas e não oposições entre: angústia x paz, uísque x maconha, neurose x compulsão/esquizofrenia, amor livre x amor tribal, agressivo x tranquilo, papo x som e cor etc. Essa maneira de ver e viver o mundo, continha o passado no presente e o presente no passado, como ainda afirmam De Carli e Ramos:

Diferente da bossa nova, que introduziu uma forma original e um estilo de compor e interpretar, a tropicália, como Caetano prefere denominar, não pretendia sintetizar um estilo musical, mas instaurar uma nova atitude de libertação e antienquadramentos, prestigiando os traços da cultura brasileira que emanavam das manifestações habitualmente rejeitadas pelos grupos de demarcação. Esses grupos insistiam em categorizar dicções artísticas ou de outra ordem. A

⁴ Na introdução de *Introdução ao Pensamento Complexo*. 3. Ed. Lisboa; Instituto Piaget, 2001, Morin alerta para duas ilusões que dissipam o pensamento complexo:

a) “crer que a complexidade conduz à eliminação da simplicidade” (p.8). O pensamento complexo parte da simplificação, da falha do pensamento simplificador, unidimensional. Recusa as consequências redutoras da simplificação, que parte do reflexo do que há de real da realidade (de concreto).

b) “confundir complexidade com completude” (p.9). O pensamento complexo aspira ao conhecimento multidimensional, mas sabe que o conhecimento completo é impossível. O pensamento complexo é animado por um saber não parcelar, não fechado, não redutor e pelo reconhecimento do inacabado, do incompleto.

tropicália, movimento aberto e eclético, transitou pelo rock internacional, pelo iê-iê-iê, pelo cafoná, pelo *kitsch*, pelo experimentalismo músico-literário, pela poesia concreta, pelo folclore e solidificou esse ajuntamento com a imagem da 'geléia geral brasileira' (2008, p.10).

O Tropicalismo musical teve como mentores Caetano Veloso e Gilberto Gil, mas houve também a participação de outros expoentes, tais como o compositor Tom Zé, os letristas Torquato Neto e Capinam, os maestros arranjadores Rogério Duprat e Júlio Medaglia, o grupo de Rock Os Mutantes, a cantora Gal Costa e a musa da Bossa Nova, Nara Leão. Nesse caldeirão, cabia de tudo e era "Proibido Proibir".

Caetano e Gil, além da guitarra, aderiram à irreverência da aparência *hippie* bem como ao descompromisso⁵. Assim não se alinhavam ao engajamento político de Geraldo Vandré. "É proibido proibir", em qualquer instância, é o lema da tropicália, retirado dos muros de Paris, em revolta contra o autoritarismo (DE CARLI; RAMOS, 2008. p.11).

No entanto, ao mesmo tempo em que era carnalizante em suas *performances* e figurinos, a Tropicália tinha letras de contestação ao regime militar, porém com leveza e brincadeira, quase descompromissada, diferentemente do que a esquerda brasileira procurava. Os tropicalistas, em verdade, eram contra a ditadura tanto de direita quanto de esquerda, mas sem assumir qualquer postura política, contrariamente a Geraldo Vandré, compositor, àquela época, considerado por muitos como politicamente engajado - participante dos Festivais da Canção, que de certa forma buscava uma ofensiva mais hostil à situação sociopolítica da época.

A Tropicália, em vez de enveredar por oposições de linguagens e oposições políticas que se realizaram na luta "moderno x pós-moderno", procurou uma linguagem de rearranjos, seguindo os caminhos pós-modernos, segundo Guinsburg e Fernandes, e ainda falando da bipolaridade entre o moderno e o pós-moderno, no contexto sóciopolítico de libertação e antienquadramentos. O texto que segue (GUINSBURG; FERNANDES 2008 apud GUINSBURG; MAE 2008) explica bem a simultaneidade entre bipolaridades e ciclo de rearranjo.

O pós-modernismo, correntemente, tende a ser encarado como um fenômeno que marca diferentes manifestações, em todos os níveis, ocorridas em fins do século XX, sobretudo a partir da década de 1950. Após os rescaldos da Segunda Guerra Mundial, cujos efeitos imediatos estavam inseridos no bojo daquilo que se convencionou

⁵ TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo: Atelier Editorial, 2000, p. 57- 59.

chamar de Guerra Fria - rótulo sob o qual se desenvolveu o jogo bipolar de interferências e manipulações na disputa internacional de poder entre as duas grandes potências da época, os Estados Unidos e a União Soviética -, o fato é que o mundo retomou um ciclo de rearranjos, tanto na área político-econômica, quanto, e mais ainda, no plano das consequências geopolíticas oriundas das profundas crises que levaram à Primeira Guerra Mundial.

Na década de 1960, no Brasil, muitos acontecimentos culturais e políticos reverberaram nas produções artísticas. A *Tropicália*, nas artes, teve como uma das referências a peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade - peça de um dos mentores modernistas, mas que, na montagem de José Celso Martinez Corrêa abre caminho para o Pós-modernismo, como diz Edécio Mostaço (apud GUINSBURG; MAE, 2008, p.571):

Ao longo dos anos de 1960 e 1970, diversos espetáculos exacerbaram as características modernistas, por meio de um ultramodernismo experimental que serviu como ante-sala para a pós-modernidade. O primeiro deles é *O Rei da Vela*, texto de 1933 de Oswald de Andrade encenado pelo Teatro Oficina em 1967, sob o comando de José Celso Martinez Corrêa. Considerado não-montável durante décadas, reuniu, na ocasião, plenas condições de existência no palco, no centro do redemoinho advindo com o estro de Artaud, Brecht e Grotóvski, submersos em generoso banho tropicalista.

Caetano Veloso, inclusive, observa certas convergências da sua obra com a montagem de José Celso. E afirma:

É fácil você compreender como Oswald de Andrade deve ser importante para mim, tendo passado por esse processo, tendo ficado apaixonado por um certo deboche diante da mania de seriedade em que caiu a BN⁶. Você sabe, eu compus *Tropicália* uma semana antes de ver o *Rei da Vela*, a primeira coisa que eu conheci de Oswald. (*Tropicália: Encontros*, 2008, p. 112-113).

No contexto dessas convergências e das inter-relações das artes nos anos 1960, comenta José Celso:

Resumindo, o que há de mais novo em *O Rei da Vela* é um estilo de direção que fala através das maquiagens, dos acessórios, das interpretações, do fato de serem atores jovens que fazem papéis de personagens maduros etc. [...]
O grande aspecto novo, quem percebe é quem está criando arte neste país. Assim, o pessoal do cinema novo, da música brasileira vê e revê *O Rei da Vela*, incorpora nossas experiências em suas realizações, em seus projetos. Eu ouço as músicas, vejo e revejo os

⁶ BN: Abreviação de "Bossa Nova".

filmes e vou descobrindo que alguma coisa nova está nascendo no país. E, se até mesmo no teatro ela chega, é bom sinal. (*Tropicália: Encontros*, 2008, p. 73).

A Tropicália foi, assim, um movimento que se manifestou em diversas áreas do conhecimento – artes visuais, moda, design, arquitetura, teatro, música -, com a hibridização das linguagens, numa busca frenética por novas sensorialidades⁷. Configurada como um novo objeto artístico, sua expressão ocorria, muitas vezes, por meio do *happening* e das *performances*, ações que envolviam novas percepções, não exploradas até então.

A arte pós-moderna, entretanto, não tem a preocupação de criar novas estéticas, muito menos essa preocupação de negação da arte; pelo contrário, ao reutilizar todos os elementos estilísticos existentes, tanto do passado remoto como recente, procura a revalorização da arte e sua história, assim como de todos os meios artísticos, inclusive os tradicionais (ARAÚJO apud GUINSBURG; MAE, 2008, p. 264).

Marcel Duchamp, Andy Warhol, Hélio Oiticica e Lygia Clark tiveram, entre outros artistas, grande importância histórica para a eclosão da sensorialidade pós-moderna e dos questionamentos acerca da arte, na era da sua reprodução pela técnica⁸ e do consumo capitalista, disseminado pós-Guerra Fria⁹.

Na Modernidade buscava-se a negação do passado e a contestação dos valores da arte; na Pós-modernidade busca-se a incorporação de todos os elementos outrora negados e dos elementos do cotidiano capitalista.

A principal diferença do pós-modernismo é ter perdido a confiança nos ideais progressistas que defendiam o movimento moderno [...] (POYNOR, 2003, p.11).

Se o movimento moderno pretendia criar um mundo melhor, o pós-moderno – perante a estupefação de muitos observadores – parece aceitar o mundo tal como ele é. No decorrer da modernidade se podia atacar a cultura comercial de massas, como que da sua postura superior soubesse o que era melhor para os demais, o pós-modernismo estabeleceu uma relação de cumplicidade com a cultura dominante (POYNOR, 2003, p.11).

⁷ Ver Favaretto (1996), Calado (1997), Motta (2001), Neves (2004), Violeta (2006), Carli e Ramos (2008), Neves (2004), Bosualdo (2007).

⁸ A esse respeito, ver BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. 3. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

⁹ Em 1964, executando um gesto exigido pela necessidade de perpetuar essas desigualdades que se têm mostrado o único modo de a economia brasileira funcionar (mal, naturalmente) – e, no plano internacional, pela defesa da liberdade do mercado contra a ameaça do bloco comunista (guerra fria) –, os militares tomaram o poder. Os estudantes ou eram de esquerda ou se calavam (VELOSO, 1997, p.15).

Na relação com a cultura dominante, com a contracultura e com a cultura de massas, o Tropicalismo posiciona-se, nos Festivais, com características diversas e é criticado por não tomar partido no momento histórico pré- AI-5, embora nas letras de suas canções o fizesse. Tropicalistas participam de festivais e programas de TV, incluindo no seu discurso dialético a cultura de massa, a poesia concreta, a contracultura, que nas entrelinhas também criticavam a política vigente.

Vejamos o contexto imediatamente anterior a essa eclosão: antes dos Festivais da Canção da TV Record, a música era divulgada pelas rádios, ao vivo, em seus auditórios. No *glamour* da Era do Rádio - ou a chamada Época de Ouroⁱ, quando a televisão ainda não fazia parte do cotidiano dos brasileiros -, surgiram as estrelas, cantores e cantoras do rádioⁱⁱ. E os tropicalistas, em seu pluralismo, não ficavam alheios a esse passado recente. Tom Zé, por exemplo, no disco *Estudando a Bossa-Nordeste Plaza*, fala da saudosa Rádio Mairinque Veiga e de várias cantoras que ficaram no esquecimento após o advento da Bossa Novaⁱⁱⁱ. Em alguns trechos da faixa 4, denominada “O Céu Desabou” (para os cantores da época, a BN foi um terremoto), Tom Zé revela:

Mas tu já viste a Bossa Nova,
a novo onda musical?
Que nhenhênm boçal boçal, hein?!/
Caiu a Rádio Nacional,
Tupi cadê? Mairinque Veiga vê:
Sinos dobram porque:
ali reinou Caubi, Marlene, Sapoti.
Só dava Dalva de Oliveira, ora Nora Ney,
Orlando era lei [...]

Pois bem, então se, antes dos festivais televisivos, para se obter sucesso era necessário ser cantor/cantora das rádios, após essa fase vieram os concursos de canções, acirrados entre as três vertentes da música popular brasileira: a música de protesto, provinda, em grande parte, dos nordestinos com temas acerca da ditadura militar e situação sociopolítica da época; a Bossa Nova, revolução musical que misturou o samba¹⁰ carioca com o *cool jazz* americano, e os tropicalistas, que

¹⁰ O samba já conhecia uma longa história de estilizações sofisticadas que, desde o início do século, o afastaram do batuque dos terreiros da Bahia (onde ele nasceu com esse nome, samba, e onde ainda é cantado, tocado e dançado em uma forma primitiva como parte da cultura viva não apenas da população analfabeta dos bairros pobres ou das áreas rurais atrasadas, mas também da classe média das cidades do recôncavo baiano) e do partido alto das favelas cariocas (no *Folies-Berg`ere* de rua, que são as atuais “escolas de samba”, as quais apresentam nos seus conjuntos de percussão - as chamadas “baterias”- a mais impressionante manifestação de originalidade e competência de toda a arte popular brasileira) (VELOSO, 1997, p. 37).

foram construindo sua identidade sonora e visual através de pesquisas e experimentações entre a tradição popular, a música urbana, a vanguarda erudita e o *rock`n roll* dos Beatles e de Jimi Hendrix. Como se disse, nessa época também surgiram os programas musicais em televisão, havendo, pois, uma transição da Era do Rádio para a Era dos Festivais.

E a Tropicália teve sucesso também na TV, no programa *Divino, Maravilhoso*, tornando-se, dessa maneira, sucesso de cultura de massa, embora criticasse essa mesma cultura. Na verdade, usaram do construto teórico do pensador Paulo Freire, com relação à Pedagogia:

O conceito nuclear de Paulo Freire nos remete à “Conscientização” – aqui compreendida como aprender a ter sensibilidade e percepção crítica das contradições sociais, econômicas e políticas, no universo onde o oprimido está inserido, e posicionar-se como agente transformador contra os elementos opressores da realidade. (Disponível em: <<http://pt.shvoong.com/books/1861841-pedagogia-oprimido-resumo-livro/>>. Acesso em: 12 fev 2010).

Os tropicalistas usaram a arma do opressor, a TV, para criticar o próprio opressor, subvertendo o sistema vigente. Sobre o processo composicional, por exemplo, em seu livro *Tropicalista Lenta Luta*, Tom Zé afirma:

Foi esse tipo de música que comecei a compor e a cantar na TV Itapuã depois da ‘Rampa...’ Uma variante; eram cantigas como “Maria do Colégio da Bahia” e “Incêndio do Teatro Castro Alves”, crônicas sobre personagens e fatos que eu pinçava do dia-a-dia da cidade de Salvador. Para compor, escolhia temas numa hierarquia que privilegiava inicialmente o humor, depois os paradoxos sociais. E um natural engajamento, já que eu morei em Marte. No que se refere à música de protesto, considero-a uma trava no pensamento. É o método jesuítico, acrescentado do que o Prof. Paulo Freire chama de *Hospedar o opressor*. (ZÉ, 2003, p. 48).



Figura 7: Happening semanal. Tom Zé, Gal, Gil e Os Mutantes preparando um dos programas da série *Divino, Maravilhoso*, nos estúdios da TV Tupi (Fonte: MOTTA, Carlos, Abril Imagens. In: CALADO, 2008, p.252).



Figura 8: *Divino, Maravilhoso*. Nara Leão e o conjunto Os Brasões também participaram do programa (Fonte: MOTTA, Carlos, Abril Imagens. In: CALADO, 2008, p.252).



Figura 9: Rádio. (Disponível em: <<http://www.samshiraishi.com/o-fascinio-da-era-do-radio/>>. Acesso em: 11 jan 2010¹¹).

Como se disse, com o fim da Era do Rádio, os Festivais televisivos passaram a ser uma grande vitrine para os artistas desconhecidos da mídia na época^{iv}. Disputas entre os *iê-iê-iê* da Jovem Guarda^v, cantores, cantoras de canções de protesto¹² social-nacionalista de extração nordestina, bossanovistas¹³ e os tropicalistas foram acirradas, com “vitórias” em todos os campos. Caetano, por exemplo, acompanhado do grupo de rock *Beat Boys*^{vi} e cantando *Alegria, Alegria*, ganhou o 4º lugar no III Festival, em 1967, e foi um belo espetáculo do artista com o grupo argentino e suas guitarras elétricas; nesse mesmo Festival, estava Gilberto Gil que, junto com Os Mutantes, levou a canção *Domingo no Parque* ao 2º lugar.

Aliás, *Domingo no Parque* foi também premiada pelo melhor arranjo do III Festival. O arranjador Rogério Duprat (1932-2006) desenhou uma massa sonora

¹¹ “Para completar, como em *Maísa*, teremos o *glamour* dos anos 1950, com cortinas vermelhas e mobiliário seguindo o *design* das décadas de 1930, 1940 e 1950, uma exposição de quadros com uma retrospectiva do que aconteceu no Brasil e no mundo de 1910 até 1970. E para quem gosta de curtir os detalhes de cenário – eu adoro! – objetos originais da época foram resgatados em parceria com o Instituto Cravo Albin, como vitrolas, gramofones, rádios e discos, para compor o cenário criado no Espaço Franklin, no centro da cidade do Rio de Janeiro. O prédio foi construído em 1911 e a arquitetura traduz o momento histórico de sua concepção. A fachada é associada ao esquema simétrico do Neoclassicismo e a decoração tem tema, linha e cores do Art Nouveau. Há ainda vitrais franceses em forma de leque, representando uma cauda de pavão, e uma imponente águia de bronze na parte superior” (Comentários disponíveis em: <<http://www.samshiraishi.com/o-fascinio-da-era-do-radio/>> a respeito dos seriados *Maísa* e *Dalva* e *Herivelton* apresentados pela Rede Globo de Televisão. Acesso em: 16 jan 2010).

¹² Cantores(as) que cantavam canções com letras declaradas de protesto político contra a ditadura militar de direita.

¹³ Músicos que cantavam sambas com harmonias *jazzísticas*.

cheia de ruídos que dialogava com um figurino incomum para a época, associados a um *happening* e a uma *performance* que fizeram história na música popular brasileira. Duprat (1979) fala a respeito desse festival como o momento de inauguração de uma nova linguagem.

Toda a linguagem sofre do que podemos chamar de ‘mobilidade semântica’, uma espécie de oscilação nos significados dos elementos do código (signos). À primeira vista, pode parecer que existe só uma linguagem para cada sentido (visão, tato, audição, olfato, paladar). Mas não é tudo não: há mil. Tudo é linguagem: a roupa, a casa (não importa se extensão da pele...), a postura corporal, as pessoas nas quais a gente se liga, móveis, objetos, carros, hábitos, alimentos e arte que consomem, tudo forma uma espécie de panlinguagem através da qual estamos em permanente contato com o exterior. Sobreviver é linguagem¹⁴.

Rogério Duprat e Júlio Medaglia foram os arranjadores eruditos da Tropicália. Músicos de formação nas linguagens da vanguarda europeia, muito contribuíram, com suas experimentações sonoras, para aquilo que os tropicalistas baianos estavam procurando, sendo que Duprat afirma que todo som é linguagem e tenta acrescentar códigos sonoros do cotidiano aos seus arranjos. O que podemos observar é que a inter-relação do visual e do sonoro nos espetáculos que os tropicalistas inauguraram no Brasil continua permeando quase todos os *shows* da pós-modernidade, *shows* que ao mesmo tempo são de linguagem visual, de luzes e cores, gestos e corpo dialogando com canções e arranjos que chegam ao design gráfico das capas de discos.

1.1. MEMÓRIA DOS FESTIVAIS

No ano de 1967, como vimos, Caetano se consagra com a canção *Alegria, Alegria* e Gilberto Gil com *Domingo no Parque*. Já, em 1968, quando todos os tropicalistas tiveram sucesso no Festival, mal sabiam que suas vozes seriam caladas pela decretação do AI-5, assim como o programa *Divino, Maravilhoso* da TV Tupi, que também foi o título da canção de Caetano e Gil: mal nascera e estava prestes a acabar. Segundo Calado (2007), após a consagração dos tropicalistas nos

¹⁴ DUPRAT, Rogério. In: *História da Música Popular Brasileira*. VELOSO, Caetano. Disco-livro, Abril Cultural, 1979.

Festivais, seguiu-se o exílio dos cabeças do movimento, Caetano e Gil (ver Anexo 1).



Figura 10^{vii} : Caetano Veloso com os *Beats Boys*, no III Festival da Record em 1967 - depois de vaias, Caetano conquistou o público cantando “*Alegria, Alegria*”¹⁵.

¹⁵ “Há um critério de composição em *Alegria, Alegria* que, embora tenha sido adotado por mim sem cuidado e sem seriedade, diz muito sobre as intenções e as possibilidades do momento tropicalista. Em flagrante e intencional contraste com o processo da bossa nova, que consistia em criar peças redondas em que as vozes internas dos acordes alterados se movessem com natural fluência, aqui opta-se pela justaposição de acordes perfeitos maiores em relações insólitas. Isso tem muito a ver com o modo como ouvíamos os Beatles - de que não éramos (eu ainda menos do que Gil) grandes conhecedores” (VELOSO, 1997, p.169). Fonte da imagem: SALOMÃO, Paulo. Abril Imagens. In: CALADO, 2008, p. 140).



Figura 11^{viii} : Gilberto Gil cantando *Domingo no Parque*, em que se fez uma junção de orquestra, violão e berimbau¹⁶.

No IV Festival da Canção (1968), da TV Record, os tropicalistas foram, assim, premiados com as canções *São, São Paulo*, de Tom Zé, e *2001*, também de Tom, numa parceria com Rita Lee¹⁷ - esta última ganhou como a melhor letra e *São, São Paulo* foi a grande vencedora. A canção é uma ode à cidade de São Paulo. Outros compositores tais como Caetano, Murilo Alvarenga, Billy Blanco também já haviam homenageado a cidade (HOMEM DE MELLO, 2006).

De Caetano Veloso : 'Sampa'.

Quase um hino a São Paulo, com suas descrições, citações e reflexões, 'Sampa' criou laços definitivos entre o poeta e a cidade, impondo-se como peça obrigatória em seu repertório, sempre que ele a visita. Passa também a integrar, com especial destaque, o grupo de composições de autores não-paulistas que homenagearam São Paulo, juntando-se a 'Eh! São Paulo' (1934), do mineiro Murilo Alvarenga, à suíte 'Paulistana-Retrato de uma Cidade' (1974), do

¹⁶ "A canção que Gil escolheu para apresentar o ainda não nomeado Tropicalismo ao público do Festival era uma adaptação de temas básicos de cantos de capoeira ao método harmônico de cortes bruscos – aqui muito mais entremeados de trechos de harmonia fluente do que no caso de "Alegria, Alegria"- com sustentação da narrativa fortemente visual, na letra, de um crime passional ocorrido entre gente humilde num domingo em Salvador. Enquanto a minha canção se referia a estrelas de cinema (Brigitte Bardot, Claudia Cardinale), o 'Domingo no Parque', de Gil, fora concebido quase como um filme. Com uma capacidade musical imensamente maior do que a minha, Gil entrou num diálogo fascinante com o músico erudito de vanguarda Rogério Duprat e com o grupo de rock Os Mutantes, criando um arranjo híbrido de trio de rock, percussão baiana (berimbau) e grande orquestra (VELOSO, 1997, p.171). Fonte da imagem: Disponível em <www.tropicalia.uol.com.br>.

¹⁷ "Outra vertente do pop nacional, mais próxima do rock inglês, seria apresentada pelo conjunto Os Mutantes, dos irmãos Sérgio e Arnaldo Baptista e a cantora-compositora Rita Lee, que na década seguinte optou por uma carreira solo e se tornou a nossa principal estrela pop" (HOMEM DE MELLO, 2006, p.17).

paraense Billy Blanco, e 'São São Paulo Meu Amor' (1968), do baiano Tom Zé. (HOMEM DE MELLO, 2006, p. 248).



Figura 12: Liminha, Gil e Os Mutantes¹⁸ interpretando a canção de Tom Zé, *Astronauta Libertário*, que ganhou o nome de 2001 depois que Rita Lee, encontrando em um papel a letra que Tom Zé havia escrito e jogado no lixo, rearranjou-a. (Fonte: www.tropicalia.uol.com.br).

¹⁸ “Os Mutantes eram três adolescentes da Pompeia, bairro de São Paulo - de classe média, mas com áreas operárias e velhas fábricas sucateadas - que então apenas começavam a tornar-se célebres como roqueiros. Dois irmãos – Arnaldo (que tocava baixo e teclado) e Sérgio Dias Baptista (que tocava guitarra) - e uma garota - Rita Lee Jones (que cantava, tocava percussões eventuais e um pouco de flauta). Os três eram extraordinariamente talentosos” (VELOSO, 1997, p. 171).



Figuras 13 e 14: IV Festival de MPB da TV Record (1968).
Primeiro lugar para Tom Zé com *São, São Paulo*. (Fonte: CALADO, 2008, p.249).

No entanto, apesar da efervescência e da euforia pelo reconhecimento público que começava a surgir, havia reverses na realidade do país: a ditadura militar que perseguiu estudantes da União Nacional dos Estudantes (UNE), seus opositores políticos, também atingiu artistas tropicalistas, tais como Rogério Duarte, designer tropicalista que foi preso e torturado. Rogério fora responsável por diversas capas de

discos dos tropicalistas e teve importante trajetória, com sua concepção de Design e Arte (CALADO, 1997)^{ix}.

Além de Rogério Duarte, a ditadura militar prendeu e exilou os cabeças do movimento tropicalista musical, Caetano e Gil, desarticulando o ideário da dialogicidade no Brasil. A censura federal chegou a enxergar contestação onde não havia. Muitas letras dos compositores brasileiros foram censuradas - algumas de fato contestadoras do regime, contra a ditadura; outras, sem o mínimo vínculo^x.

O surgimento do Tropicalismo deu-se na época em que se configurou a cultura urbana; na verdade, de um lado a repressão ideológica e política e, de outro, a explosão da cultura urbana. Essa cultura possibilitou a união dos artistas, convergindo para o surgimento de uma “nova estética”, inter-relacionando-se as diversas artes e produzindo-se novas configurações dos produtos artísticos e do consumo de arte. Celso Favaretto (1996) designa essa época como a do “Design Sonoro”.

A área da música popular era a mais propícia para aplicar a concepção do compositor de vanguarda como ‘design sonoro’, de acordo com as atividades variadas e despreconcebidas daqueles compositores que, partindo de trabalho com música erudita, tinham passado para pesquisa de vanguarda, dedicando-se à produção de trilhas sonoras para filmes publicitários (*jingles e spots*) e arranjos musicais. Trabalhavam segundo uma ideia não artesanal, voltados para o fato da urbanização e consumo, e para renovação da tradição musical brasileira (FAVARETTO, 1996, p. 36).

Encontramos, então, a ideia de processo projetual na música, dentro desse contexto de Design Sonoro, através da utilidade, forma e função em que a concepção projetual do arranjador contribui para compor um “clima tropical”, a exemplo da música *Tropicália*, de Caetano Veloso, arranjada pelo maestro Júlio Medaglia, que trabalhou com texturas e tessituras. Favaretto descreve o “clima tropical”.

Este clima ‘tropical’ é produzido por instrumentos de percussão, usados à maneira dos instrumentos primitivos. No fundo há um batuque rítmico, coisa de negro e de índio, feito de quartos de tons, que não existem na escala tonal, típicos de instrumentos não temperados (FAVARETTO, 1996, p. 57).

Ainda segundo Favaretto (1996), o arranjo de Júlio Medaglia é funcional, as cordas da orquestra ora dão um clima melodioso, ora vibrante, com *pizzicattos*,¹⁹

¹⁹ Palavra italiana que significa: destacado, beliscado. O oposto de *ligatto*: ligado, melodioso.

criando efeitos ruidosos de improviso que passam do moderno ao pós-moderno.

De qualquer modo, por que algo era ou não Tropicália? A palavra “tropicália”^{xi} vem de uma obra do artista plástico Hélio Oiticica e passa a ser usada por Nelson Motta para designar um “movimento estético-cultural”, em tom de brincadeira; depois é usada para denominar o nome da canção de Caetano Veloso e, por fim, para designar toda uma estética nos anos 1960. *Tropicália* ou *Panis et circensis* foi o disco manifesto do movimento (os movimentos culturais geralmente publicam manifestos escritos, tais como: “Manifesto Pau Brasil”, “Antropofágico”, “Mangue Beat”, mas, no caso da Tropicália, o manifesto se deu em forma musical). Essa mesma Tropicália, que, por sua vez, teria reverberação no movimento “Mangue Beat”, dos pernambucanos, nos anos 1990²⁰.

²⁰ A respeito do Manifesto Mangue, ver o site: <http://manguebeat.wordpress.com/2007/12/31/o-manifesto-do-mangue-beat/>. Acesso em: 22 set 2009).



HÉLIO OITICICA
Tropicália (PN2 and PN3), Exposição Nova
Objetividade Brasileira, Museu de Arte
Moderna - MAM, Rio de Janeiro, 1967

Figura 15: Tropicália (PN2 and PN3), Exposição *Nova Objetividade Brasileira*, Museu de Arte Moderna - MAM, Rio de Janeiro, 1967 (Fonte: BOSUALDO, 2007, p. 168).



Figuras 16 e 17: Tropicália, Witechapel Art Gallery, Londres, 1969 (Fonte: BOSUALDO, 2007, p. 169).

O Movimento Tropicalista surgiu, enfim, da alegoria, da carnavalização e da brincadeira. Entre copos de cerveja e discussões estéticas no *Bar Alpino*, em Ipanema - RJ, o jornalista Nelson Motta descobriu existir uma estética que, embora não estivesse nomeada, já era vivida e praticada no plano das ideias de inúmeros

artistas da época. Assim, mesmo não havendo um manifesto no qual artistas de todas as áreas defendessem algum tipo de movimento estético, não se podia negar que ideias comuns pairavam sobre esses mesmos artistas. De forma improvisada, emprestou-se, então, o nome “Tropicália”, de uma instalação de Hélio Oiticica, e Nelson Motta sugeriu uma festa para lançar o Movimento (ver Anexo 2).

Motta, assim, descreve em sua coluna no jornal *Última Hora*, de 5 de fevereiro de 1968, os planos da pretendida festa, no âmbito da moda, arte, vida e filosofia^{xii}, ganhando um espaço na mídia jamais imaginado por seus idealizadores.

A Tropicália expandiu-se, assim, de um penetrável de Hélio Oiticica para uma canção e, posteriormente, para a designação de uma moda, um design, um movimento sociocultural indefinível, mas de um futuro possível (BOSUALDO, 2007, p. 19).

Por sugestão do cineasta Luis Carlos Barreto, e tendo recebido total apoio do empresário Guilherme Araújo, posteriormente foi atribuído à música de Caetano Veloso o mesmo nome do Movimento^{xiii}.

Estamos nos anos 1960, Brasília seria a cidade modelo de Juscelino Kubitschek, populista-democrático, cheia de esperanças de um país moderno, mas transformou-se no centro opressivo da ditadura militar. A respeito da força motriz que o conduziu a compor “Brasília” (posteriormente nominada como “Tropicália”), diz Caetano:

A ideia de Brasília fez meu coração disparar... Brasília, a capital-monumental, o sonho mágico transformado em experimento moderno - e quase desde o princípio, o centro do poder abominável dos militares. [...] Brasília, sem ser nomeada, seria o centro da canção-monumento aberrante que eu ergueria à nossa dor, à nossa delícia e ao nosso ridículo (BOSUALDO, 2007, P. 19).

Portanto, Brasília foi o disparador emocional para uma composição rica em imagens que descreve a Capital do país e o momento opressivo vivido àquela época. Talvez movido pelo desejo de ser cineasta, desde menino, Caetano tenha dado à canção essa forma cinematográfica, em que as palavras da poesia nos levam a uma “sinestesia”, induzindo-nos a percepções visuais do audível ao visível. Segundo Arlindo Machado (2007), existem núcleos duros e moles, ou seja, partes fixas e partes fluidas para a construção de qualquer objeto; dessa forma, há um campo interpenetrável, comum às duas partes, gerando um segundo objeto. A respeito da sinestesia ainda afirma Machado (2007, p.72):

Não por acaso se fala hoje em *sinestesia* – a música é visual, a

escultura é líquida ou gasosa, o vídeo é processual, a literatura é hipermídia, o teatro é virtual, o cinema é eletrônico, a televisão é digital.

Segundo Décio Pignatari (1970), Favaretto (1996) e Zuza Homem de Melo (2006), a respeito da forma cinematográfica de compor de Caetano Veloso, em “Alegria, Alegria” e “Brasília” (depois, “Tropicália”), essas músicas contêm imagens nas letras. Favaretto (1996, p.55-56) cita em sua análise da música “Tropicália” procedimentos cinematográficos de Godard:

Tropicália é a música inaugural; constitui a matriz estética do movimento [...] Coloca lado a lado os índices de arcaísmo e das poéticas de vanguarda, conforme a linguagem de mistura da carnavalização: montagem cubista, imagens surrealista, procedimentos dadaístas e do cinema de Godard.

Na realidade, musicalmente, tanto a música “Brasília”/“Tropicália”, quanto as outras canções dos outros componentes do Movimento tais como: Gil, Gal, Torquato Neto, Capinam, Os Mutantes, Rogério Duprat, Tom Zé e Nara Leão (também musa da Bossa Nova) mostram que, por meio das canções compostas, há uma mistura da estética *hippie* internacional, da tradição popular brasileira, da música clássica de vanguarda, das canções nordestinas, da poesia dos cantadores de emboladas, dos bordões dos vendedores das feiras de rua, da poesia concreta, do “bom” e do “mau” gosto e do culto aos Beatles. Essa fusão influenciou tanto a estética audível, sonora quanto a estética do design visual, na psicodelia e nas tipografias derretidas, levando para o design, por meio dos figurinos, cenários e embalagens dos discos, as viagens imagéticas do ácido lisérgico (LSD), droga comum do movimento *hippie*.

Antes mesmo de se tornar compositor, Caetano teve, além disso, contato em Salvador com as experiências cinematográficas de Glauber Rocha, que daria rumo ao Cinema Novo e, com o sonho de fazer cinema, Caetano chega à música. E podemos ver/sentir/ouvir, cinematograficamente, as descrições na canção, verso a verso; mesclam-se aí, numa panlinguagem, o cinema, a música, a poesia:

Tropicália²¹

Sobre a cabeça os aviões

Novas tecnologias e visões de mundo, sobre o solo de Brasília.

Sob os meus pés os caminhões

Assistindo (e fotografando) à construção de uma nova capital, simultaneamente à construção de uma nova estética, a tropicalista.

Aponta contra os chapadões

Meu nariz

“Já no início, há um recorte sintático do espaço: uma técnica cinematográfica delimita uma ‘moldura’” (FAVARETTO, 1996, p. 60).

Abaixo dos seus olhos, no Planalto Central, mais uma fotografia sendo filmada, pela sua câmara cinematográfica mental, de acordo com Favaretto (1996, p.62):

No primeiro bloco estrófico, pode-se surpreender, a partir da moldura inicial, um movimento concêntrico, que vai do mais geral ao mais particular, de uma câmara indiciada pelo ‘nariz’ intrometido. Um olho clínico percorrendo uma superfície: primeiro, em grande plano americano (sobre os chapadões); depois, em plano geral (monumento); em seguida, em várias sequências em *close-up*, até chegar ao detalhe de ‘pulso esquerdo’. A partir daí, retomam-se os grandes planos, voltando-se à indistinção da primeira estrofe.

Eu organizo o movimento

Caetano foi um dos líderes organizadores da Tropicália.

Eu oriento o carnaval

Segundo Favaretto (1996, p. 13): “disseminada pelo movimento em forma de descobertas, paródias, comentários ou de inversões carnavalescas dos valores, é a fração intensa e onipresente que entra diretamente na composição global da alegoria tropicalista”.

Eu inauguro o monumento

No planalto central do país...

²¹ VELOSO, Caetano. Tropicália. Intérprete: Caetano Veloso. In: Tropicália. Rio de Janeiro: Philips, 1986. CD.

Assim como a nova capital do Brasil, a Tropicália surge com sua poesia concreta entre os concretos de Oscar Niemeyer - arquiteto que projetou Brasília.

Viva a bossa sa, sa

O novo... Tudo era chamado de bossa, da música à moda; o design e até o presidente era “presidente-bossa nova” - Juscelino Kubitschek de Oliveira - o idealizador de Brasília.

Viva a palhoça ça, ça, ça, ça...

Favaretto (1996, p. 63) interpreta: “o luxo no lixo e a carnavalização do monumental; a bossa, a palhoça, cada uma contendo a outra - a bossa é o novo jeito brasileiro, que, no entanto, pressupõe o velho e o contém; a palhoça é o velho que pressupõe e contém o novo”. Estribilho em forma de baião.

O monumento

É de papel crepom e prata

Segundo a leitura de Favaretto (1996, p. 64),

Na imagem ‘o monumento é de papel crepom e prata’, conota-se o artificialismo de Brasília e a carnavalização, a que se contrapõe o arcaico subsistente de ‘rua antiga estreita e torta’, reforçado pela figura onírica da ‘criança sorridente feia e morta’. O choque do arcaico e do moderno se intensifica com o efeito paradoxal de abertura-fechamento do monumento - a entrada é fechada, ou nem existe - e com a antítese ‘sorridente-feia e morta’.

Os olhos verdes da mulata

A cabeleira esconde

Atrás da verde mata

Citação literária de José de Alencar e Gonçalves Dias - olhos verdes, cabeleiras negras.

O luar do sertão

Citação literária de Catulo da Paixão Cearense na canção *Luar do Sertão*. Citação foi o recurso composicional dos tropicalistas, o mesmo recurso foi usado pelo compositor Tom Zé, na forma que ele denomina “espelhamento”, quando compôs as canções “Rampa para o fracasso” e “Se o caso é chorar”.

Através do pastiche, parodiam-se os mitos assimilados de um certo sentimentalismo nacionalista (incorporação de estilemas a José de

Alencar, Catulo da Paixão Cearense, Olavo Bilac); expõem-se as mazelas do subdesenvolvimento; as posturas de esquerda e de direita; a ideia de uma fatalidade histórica, em forma de um 'destino nacional'; o mito de que tudo se resolve em festa (o carnaval oficial, o futebol, a televisão), que preenche o cotidiano e alivia a tensão. O efeito crítico não provém da simples justaposição do arcaico e do moderno, que poderiam conviver numa desordem 'mantida', mas do estilhaçamento do painel que se vai montando; indica-se constantemente que o carnaval é suspeito e que a carnavalização da música é outra coisa, enquanto representa a representação (Favaretto, 1996, p. 58, 59).

O monumento não tem porta

A entrada é uma rua antiga

Estreita e torta

E no joelho uma criança

Sorridente, feia e morta

Estende a mão...

Viva a mata ta, ta

Viva a mulata ta, ta, ta, ta...

No pátio interno há uma piscina

Com água azul de Amaralina

Coqueiro, brisa

E fala nordestina

E faróis

Na mão direita tem uma roseira

Autenticando eterna primavera

E no jardim os urubus passeiam

A tarde inteira

Entre os girassóis...

Viva Maria ia, ia

Viva a Bahia ia, ia, ia, ia...

No pulso esquerdo o bang-bang

Em suas veias corre

Muito pouco sangue

Mas seu coração

*Balança um samba de tamborim
 Emite acordes dissonantes
 Pelos cinco mil alto-falantes
 Senhoras e senhores
 Ele põe os olhos grandes
 Sobre mim...
 Viva Iracema ma, ma
 Viva Ipanema ma, ma, ma, ma...*

Domingo é o fino-da-bossa

O programa de TV “O fino da bossa” levanta discussões filosóficas acerca da televisão, como na obra de Hélio Oiticica, a instalação “Tropicália”, na capa do disco *Grande liquidação* (1968), de Tom Zé. Segundo Favaretto (1996, p.68), a televisão, ainda que encobrendo contradições e dicotomias, era sinônimo de *status*: “a televisão encobre as contradições e o elemento individualista intensifica a realização simbólica através do consumo de signos de elegância e *status*, em detrimento de tudo o mais (que vai ‘pro inferno’).

*Segunda-feira está na fossa
 Terça-feira vai à roça
 Porém!
 O monumento é bem moderno
 Não disse nada do modelo
 Do meu terno
 Que tudo mais vá pro inferno
 Meu bem!
 Viva a banda da, da
 Carmem Miranda da, da, da, da...*

Signos da modernização são o contraponto dos arcaicos, como “piscina” e “água azul de Amaralina”. Também são expostos na música os musicais rivais televisíveis, “O fino da bossa”, os programas da Jovem Guarda - representados pelo refrão da canção de Roberto Carlos: “Que tudo mais vá pro inferno”. Ainda analisando a canção, afirma Favaretto (1996, p.68): “A canção ‘Tropicália’ abre, no final, a possibilidade de uma volta ao seu início, da mesma forma ou com variações.

Ela indica a trajetória crítica do tropicalismo, que desmonta a música brasileira, da bossa à banda”.

Pode-se, assim, visualizá-la como uma forma musical dividida em cinco partes, tecida com a poesia concreta e mostrando oposições das diversas realidades brasileiras, ao expor os símbolos e códigos do Brasil, nos anos 1960, conforme a análise de Zuza Homem de Mello (2006, p.132-133).

Classificado pelo concretista Augusto de Campos como ‘oswaldiano, antropofágico, desmistificador’, o primeiro elepê solo de Caetano Veloso, lançado em 1968, o credencia como um dos poetas-compositores mais imaginativos de sua geração. Nesse disco polêmico e experimentador, o destaque maior pertence à canção ‘Tropicália’. Dividida em cinco partes de melodias primárias e iguais, cada uma terminando com um surpreendente par de ‘vivas’, a composição oferece uma visão crítica e sintetizada da realidade brasileira, contrapondo valores dessa realidade, numa colagem de símbolos, imagens e citações – ‘Eu organizo o movimento/ eu oriento o carnaval/ eu inauguro o monumento/ no Planalto Central do país/ viva a bossa-sa-sa/ viva a palhoça-ça-ça-ça-ça...’. Embora Caetano tivesse concebido essa letra detalhadamente, frase por frase, e até mesmo algumas rimas como ‘Carmem Miranda’ com ‘banda’, a gravação não ocorreu sob restrito controle, como se poderia esperar, tendo mesmo acontecido lances insólitos, como o do texto referente à carta de Pero Vaz Caminha, que o baterista Dirceu “Chuchu” improvisou, sem sequer conhecer a letra, induzindo apenas pelos sons de pássaros cantando e da percussão gravadas na abertura. O próprio título ‘Tropicália’, cuja origem foi longamente comentada por Caetano, no livro *Verdade Tropical* - e que acabaria denominando o movimento poético-musical que marcou aquele final de década -, só seria adotado por insistência do produtor Manuel Barenbein, desprezando-se a opção ‘Mistura Fina’, considerada boa pelo compositor. Júlio Medaglia é o autor do excelente arranjo de ‘Tropicália’.

Em consonância com Edgar Morin, teórico da Complexidade que em uma das vindas ao Brasil estudou o “Velho Guerreiro” Chacrinha²², todas as coisas estão interligadas e, de acordo com o rizoma de Deleuze²³, os objetos percorrem diversos

²² “Seu programa tinha enorme audiência e, como se fosse uma experiência dada de massas, às vezes parecia perigoso por ser tão absurdo e tão energético. Era o programa que as empregadas domésticas não perdiam - e que atraiu a atenção exatamente de Edgar Morin, que veio ao Brasil para estudá-lo. (Três anos depois, no meu exílio londrino, encontrei Morin num jantar na casa da Adida Cultural da França, e ele, ao saber que eu era brasileiro, me perguntou imediatamente: ‘como vai o Chacrinha?’” (VELOSO, 1997, p.166-167).

²³ “Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas. É impossível exterminar as formigas, porque elas formam um rizoma animal do qual a maior parte pode ser destruída sem que ele deixe de se reconstruir” (DELEUZE, 1996, p.18).

caminhos, muitas vezes aparentemente opostos, assim como os caminhos das formigas. Nessa multiplicidade, a Tropicália incorporou diversas vertentes estéticas. E a canção “Tropicália” uniu elementos de diversas vertentes, tanto na retórica poética quanto na estrutura musical, sem romper com os elementos arcaicos e modernos:

Como têm observado muitos críticos, os produtos da cultura pós-moderna tendem a distinguir-se por características como a fragmentação, a impureza da forma, a falta de profundidade, a indeterminação, a intercontextualidade, o pluralismo, o ecletismo e o retorno ao vernacular. A originalidade, no sentido imperativo moderno de criar algo novo, deixa de ser um objetivo; proliferam a paródia, o pastiche e a reciclagem irônica das formas conhecidas. O objetivo pós-moderno problematiza o significado, oferece múltiplos pontos de acesso e está mais aberto às possibilidades de interpretação (POYNOR, 2003, p.12).

Nesse conceito pós-moderno, a canção “Tropicália” também inclui no seu discurso o Cinema Novo, de Glauber Rocha:

O bang-bang

Em suas veias corre
muito pouco sangue
mas seu coração
balança um samba de tamborim

E Caetano une, ainda, elementos da tradição popular a elementos eruditos, percussão selvagem com instrumentos da orquestra clássica.

Nessa linha, também Tom Zé incorpora as ideias do Tropicalismo e continua em constante experimentação em sua obra até hoje (2010), construindo seu som e sua visualidade com toda uma equipe transdisciplinar (produção, assessoria de imprensa, marketing, designers, músicos etc.), que vai assim constituindo, estabelecendo uma base coerente para os muitos projetos de um design entre o audível e o visível.

Notas:

ⁱ Em 1972, com o final do grande ciclo de festivais musicais de televisão, pode-se considerar encerrada essa fase de nossa música popular, a mais importante do século vinte, ao lado da chamada Época de Ouro (de 1929 a 1945). Mesmo levando-se em consideração o incontestável sucesso internacional de algumas de nossas composições anteriores a 1950 (“Aquarela do Brasil, ”Tico-Tico no Fubá”, “Na baixa do Sapateiro”, “Mamãe, eu quero”), foi com a obra da geração consagrada nos anos sessenta que a Música Popular Brasileira conquistou a admiração e o respeito de todo o mundo, por sua criatividade e acabamento profissional (HOMEM DE MELLO, 2006, p.18).

ⁱⁱ Na semana de 4 a 8 de janeiro de 2010, a Rede Globo de televisão exibiu a minissérie: Dalva e Herivelton. E, embora tenha focado a história amorosa do casal de artistas, a produção da minissérie foi muito detalhista em revelar como se comercializava a música e todo o design envolvido na época, através do figurino e cenário apresentados.

ⁱⁱⁱ [...] - os já citados pré-bossanovistas Farney, Alves e Alf - que iniciaram a transformação do samba em gênero pop elaborado. Primeiro o teatro e depois o rádio e o disco fizeram nascer sucessivas gerações de arranjadores, cantores, compositores e instrumentistas que criaram um samba domado e refinado, sobretudo a partir dos anos 30. Quando João Gilberto inventou a batida que foi o núcleo do que veio a se chamar Bossa Nova, a forma samba-canção dominava. O que se chamava samba-canção - já foi apelidado meio pejorativamente de “sambolero”- é uma espécie de balada lenta em que o ritmo do samba só é perceptível para um ouvido brasileiro treinado para reconhecê-lo em todas as suas variações de andamento e acentuação (VELOSO, 1997, p. 37, 38).

^{iv} “Durante oito anos, esses artistas praticamente monopolizaram as principais colocações nos festivais da televisão que, além de lhes proporcionarem a oportunidade de se tornarem conhecidos no momento em que se iniciavam profissionalmente, foram de inestimável ajuda para a consolidação de suas carreiras. Em 1967/68, componentes da ala baiana dessa geração - Caetano, Gil, Tom Zé, Capinam, mais o piauiense Torquato Neto, liderados pelos dois primeiros - lançaram a tropicália, ou tropicalismo, um movimento poético-musical de vanguarda que, mesmo sendo de duração efêmera, causou grande agitação cultural e exerceu influência na obra de vários compositores, alguns até surgidos anos depois, como Arrigo Barnabé e Eduardo Dusek. Em que pese a importância da Bossa Nova e do Tropicalismo, foram os citados festivais que ficaram na memória do povo como marca mais forte do período” (HOMEM DE MELLO, 2006, p. 16).

^v “Ao mesmo tempo em que esses fatos revolucionavam a MPB, aconteceu na área da música pop o crescimento do rock, numa forma aqui denominada de iê-iê-iê, o que originaria o fenômeno Jovem Guarda. Popularizado a partir do final da década de 1950 pelos pioneiros Sérgio Murilo, Tony e Celly Campelo, entre outros, o prestígio do iê-iê-iê atingiu o auge no triênio 1965/66/67. Esses anos corresponderiam à duração de um programa de televisão - comandado pelo cantor-compositor Roberto Carlos - coadjuvado pelo parceiro Erasmo Carlos e a cantora Wanderléia -, que daria nome ao movimento e seria o seu principal divulgador. Sustentada pelo entusiasmo de milhares de admiradores, que fizeram de Roberto Carlos o seu ídolo, a Jovem Guarda consagrou um numeroso grupo de artistas, cujas carreiras não resistiram ao declínio do iê-iê-iê” (HOMEM DE MELLO, 2006, p.17).

^{vi} “A casa noturna paulista O Beco, de Abelardo Figueiredo, um velho conhecido de Guilherme, tinha sob contato um grupo de rock argentino chamado Beat Boys, composto de jovens músicos portenhos muito talentosos e conhecedores da obra dos Beatles e do que mais houvesse. Guilherme, que os ouvira casualmente numa ida ao Beco, me sugeriu que fosse conferir. Ao vê-los e ouvi-los, soube que aquilo era a coisa certa. O aspecto do grupo de rapazes de cabelos muito longos portando guitarras maciças e coloridas representava,

de modo gritante, tudo o que os nacionalistas da MPB mais odiavam e temiam. O som típico do neo-rock`n`roll inglês - que eles reproduziam com segurança - entraria como um último retoque da composição. O mais curioso é que, pensando com quem ia simplesmente 'samplear', nem mesmo planejei uma adaptação da minha marchinha ao estilo da banda. Era como se eu crecesse que a fácil superposição de uma coisa à outra produziria o resultado explosivo desejado" (VELOSO, 1997, p. 168-169).

vii "‘Alegria, Alegria’, Caetano Veloso. Composta num estilo cinematográfico-descritivo, ‘Alegria, Alegria’ focaliza a caminhada de um transeunte pelas ruas de uma grande cidade. Aliás, a ideia da canção surgiu na rua, mais precisamente durante um passeio de Caetano Veloso pelas ruas de Copacabana. Só que, na composição, o passeio e a postura do passante têm sentido metafórico, o que torna ‘Alegria, Alegria’ uma espécie de manifesto precursor do movimento tropicalista. Em sua caminhada vadia (‘Por entre fotos e nomes/ os olhos cheios de cores’), desprezando signos e convenções (‘Sem lenço, sem documento’), ele deseja somente viver a aventura da liberdade sem limites (‘Nada no bolso ou nas mãos/ eu quero seguir vivendo/ amor/ eu vou/ por que não? Por que não?’). Além de projetá-lo nacionalmente, a composição aproximou Caetano Veloso das vanguardas concretistas - atraindo-lhe as bênçãos de Augusto de Campos e Gilberto Mendes, entre outros, e do universo do rock, a partir do momento em que ele chamou os Beat Boys para acompanhá-lo na apresentação e gravação da música. Foi assim, sustentada pelo som eletrificado deste conjunto de iê-iê-iê, constituído por músicos argentinos, que ‘Alegria, Alegria’, uma marcha de melodia muito simples, sobre acordes perfeitos sem acidentes e antecedida por uma introdução elementar, classificou-se em quarto lugar no III festival de MPB da TV Record, para irritação dos puristas" (HOMEM DE MELLO, 2006, p. 107).

viii "‘Domingo no Parque’, Gilberto Gil. No pródigo ano musical de 1967, ‘Domingo no Parque’ ficou em segundo lugar no Festival de MPB da TV Record, ganho por ‘Ponteio’. Inovadora em vários aspectos, a composição procura fundir musicalmente o tradicional/ nordestino com o pop/internacional, enquanto, poeticamente, utiliza uma forma cinematográfica de narração, tal como ‘Alegria, Alegria’. A diferença entre as duas - observa Décio Pignatari, citado por Augusto dos Campos no livro *Balanço da Bossa* - é que ‘a letra de Gil lembra montagens eisensteinianas, com seus closes e suas ‘fusões’, (ao passo que) a de Caetano é uma ‘letra-câmera-na-mão’, mais ao modo informal de um Godard, colhendo a realidade casual’. A letra de ‘Domingo no Parque’ descreve o drama passionnal de três personagens: o feirante José (‘rei da brincadeira’), o operário João (‘rei da confusão’) e a mulher Juliana, o objeto de disputa entre os dois. Em ritmo de baião, a canção focaliza a presença do trio no parque, desde o instante em que José avista Juliana com João, na roda gigante, até o desfecho trágico do encontro, momentos depois - ‘Amanhã não tem feira- ê, José/não tem mais construção- ê João...’. Gil e Os Mutantes interpretaram ‘Domingo no Parque’ sobre um arranjo de vanguarda do maestro Rogério Duprat, que associava os sons da orquestra e das guitarras elétricas e ruídos presumíveis de um parque de diversões. Informa o compositor (no livro ‘Todas as letras’) que a canção foi feita durante uma madrugada num quarto do hotel Danúbio, em São Paulo. Ele chega com Nana Caymmi, sua mulher na época, de uma visita à casa do pintor Clóvis Graciano, onde muito se falara da Bahia e de Dorival Caymmi, e sentiu vontade de fazer uma composição ‘a La Caymmi’. ‘Peguei papel e violão e trabalhei a noite toda. Já era dia quando eu terminei’, conclui Gil" (HOMEM DE MELLO, 2006, p. 112).

ix "O falante Rogério vinha de uma família de intelectuais da cidade de Nazaré das Farinhas, na região baiana do Recôncavo. João Duarte, seu pai, chegou a morar alguns anos nos Estados Unidos, onde trabalhou como engenheiro da General Electric. De volta ao país, após comandar a eletrificação daquela região, ele acabou se tornando catedrático da Universidade da Bahia.

Rogério nasceu em 1939, na pequena Ubaíara, cidade onde os Duarte tinham uma fazenda, mas foi criado em Salvador. A educação formal do garoto já começou fora dos padrões convencionais. Alfabetizado em casa, por problemas de saúde, só entrou na escola aos 9

anos de idade, o que acabou reforçando sua ligação íntima com os livros. Preocupado com o filho, que costumava ficar lendo até o raiar do dia, o pai chegava a quebrar a lâmpada do quarto do garoto, para forçá-lo a dormir mais cedo. Naturalmente, o malandro tinha sempre uma lâmpada sobressalente.

Ainda durante o curso secundário, no Colégio da Bahia, Rogério já exercitava seu gosto pelas polêmicas e exibições intelectuais. Inventou um movimento cultural chamado dicurvismo (um nome pomposo que não significava coisa alguma), só para poder polemizar no jornal-mural com o amigo Afonso Alves Dias, descendente do poeta Castro Alves. Os dois se esculhambavam publicamente e, depois, morriam de rir.

Desinteressado pelo ensino tradicional, Rogério nem chegou a se formar no curso clássico. Achava tudo aquilo inócuo e, depois de inúmeros atritos e desentendimentos com os professores, abandonou o colégio. Inscreveu-se nos Seminários Livres promovidos pela Universidade Federal da Bahia, cursando disciplinas de música, teatro, e artes plásticas. Nessa época, além de frequentar as casas e ateliês de vários artistas locais, como Mário Cravo, Carlos Bastos e Martim Gonçalves, Rogério já tinha Glauber Rocha entre seus amigos mais próximos. Como intelectual e artista, recusava qualquer especialização: já escrevia poesia, contos e esboços de romances, além de praticar várias modalidades de artes plásticas e de dedicar ao estudo do violão clássico.

Sem ver muitas perspectivas na Bahia, em 1960 decidiu se mudar para o Rio de Janeiro. Graças a uma bolsa de estudos, concedida por Anísio Teixeira, seu tio, que dirigia o Instituto Nacional de Estudos Pedagógicos, o rapaz podia frequentar as instituições que desejasse, desde que mandasse relatórios periódicos para o Ministério de Educação e Cultura. Acabou optando por cursos na Escola de Belas Artes, no Museu de Arte Moderna e na Escolinha de Arte do Brasil.

Aluno do vanguardista Aloísio Magalhães, Rogério entrou assim em contato com o que havia de mais moderno em termos de desenho industrial e arte moderna. Foi durante as aulas, workshops ou simplesmente transitando nas dependências do MAM que ficou conhecendo outros artistas inquietos, como Hélio Oiticica, de quem veio a se tornar amigo íntimo.

Por volta de 1963, Rogério passou a se dedicar também a atividades política e, embora fosse militante do PCB, assumia o papel de herético dentro do Centro Popular de Cultura. Polemizava com os defensores da discutível doutrina do realismo socialista, levantando a bandeira da arte de vanguarda, que na opinião dos stalinistas não passava de 'arte burguesa'. Entre seus opositores estavam o poeta Ferreira Gullar e o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, o Vianninha, autor de um apelido que o marcou nos anos seguintes: Rogério Caos.

A essa altura, já ganhava a vida trabalhando como artista gráfico. Fazia capas de livros e discos, anúncios, embalagens de produtos e, principalmente, cartazes. Entre os vários trabalhos que fez a convite de Glauber Rocha, o mais popular foi o cartaz para o longa-metragem Deus e o Diabo na Terra do Sol. Defensor radical da cultura de massa, que encarava como um veículo de socialização da arte moderna, Rogério acreditava que o cinema, o cartaz e o design iriam acabar enterrando manifestações artísticas mais clássicas como o teatro, a pintura ou a escultura.

'Um filósofo inglês disse que a prova da existência de um pudim é comê-lo. Para mim, o mais íntimo entre sujeito e objeto é o uso', dizia, em 1966, à reporter Marisa Alvarez Lima, da revista A Cigarra. Para Rogério Duarte, a arte tradicional, feita para ser contemplada friamente, estava com seus dias contados" (CALADO, 1997, p.90, 91, 93).

^x Censores enxergavam aquilo que queriam ver, como mostra questionamento de uma censora ao compositor Tom Zé: "O diálogo que aconteceu entre dona Judith e Tom Zé é um primor do burlesco. A censura cismou com o verso que mencionava 'uma bomba por quinzena'".

-- Mas por que, dona Judith? Isso aconteceu mesmo - defendeu-se Tom Zé.
 -- Aconteceu, meu filho, mas fatos como esses só a imprensa pode comunicar ao público.
 E o coronel Aloysio achou que a frase 'em Brasília é veraneio' podia dar a ideia de que ninguém faz nada em Brasília.
 Sem dizer nada, Tom Zé fez outros versos na frente da censura.
 Substituiu 'Em Brasília é veraneio/ no Rio é banho de mar/ o país todo de férias/ São Paulo é só trabalhar' por 'Pelo Norte é veraneio/ no Rio é banho de mar/ todo mundo está de férias/ São Paulo é só trabalhar'.
 E como não encontrava uma palavra para substituir 'bomba', perguntou:
 -- E o outro verso? Como é que vou fazer, dona Judith?
 Dona Judith teve um lampejo.
 -- Você pode aproveitar a inflação de festivais e falar disso.
 -- Ótimo, dona Judith. Assim está genial: em vez de 'uma bomba por quinzena' fica 'um festival por quinzena'.
 'São, São Paulo meu Amor' foi liberada. (HOMEM DE MELLO, 2008, p. 311, 312).

^{xi} "O movimento que, nos anos 1960, virou a tradição da música popular brasileira (e sua mais perfeita tradução - a bossa nova) pelo avesso, ganhou o apelido de "tropicalismo" (inventado pelo artista plástico Hélio Oiticica e posto como título em uma canção minha pelo homem do cinema novo Luís Carlos Barreto). Tropicália, que o derivou, me soa não apenas mais bonito: ele me é preferível por não se confundir com o 'luso-tropicalismo' de Gilberto Freire (algo muito mais respeitável) ou com o mero estudo das doenças tropicais, além de estar livre desse sufixo *ismo*, o qual, justamente por ser redutor, facilita a divulgação com status de movimento do ideário do repertório criados. No entanto, é com esse rabicho que a palavra aparecerá mais frequentemente nas páginas que se seguem, uma vez que tudo isto aqui não passa de um esforço de divulgação internacional do gesto. De qualquer forma, apesar de algum protesto íntimo, há muito tempo que nós já admitimos o termo *tropicalismo* como eficaz operacionalmente" (VELOSO, 1997, p. 17-18).

^{xii} **'Cruzada Tropicalista'**

O filme *Bonnie and Clyde* faz atualmente um tremendo sucesso na Europa e sua influência estendeu-se à moda, à música, à decoração, às comidas, aos hábitos. Os anos 30 revivem em força total. Baseados nesse sucesso e também no atual universo pop, com o psicodelismo morrendo e novas tendências surgindo, um grupo de cineastas, jornalistas, músicos e intelectuais resolveu fundar um movimento brasileiro, mas com possibilidades de se transformar em escala mundial: o Tropicalismo. Assumir completamente tudo que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafone ou mau gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra ainda desconhecido.

A festa

O lançamento da cruzada tropicalista seria feito em uma festa no Copacabana Palace. A piscina estaria coberta de vitórias-régias, palmeiras por toda a pérgula, bebidas servidas em abacaxis ou cocos, abacaxis que também serviriam de abajur, iluminados por dentro. A música baseada em samba-canção da década de 50 e o menu, sofisticadíssimo: aperitivo; batida de ovo; entrada; sanduíche de mortadela com queijo-de-minas (facultativo); vatapá como prato forte e maria-mole de sobremesa. Ao final, em vez de licor, seria servido xarope Bromil em pequenos cálices.

A moda

O terno de linho branco, requinte supremo. Mas cuidado com as lapelas, que devem ser o mais largas possível. Também é permitido o azul-marinho listradinho de branco, mas

apenas quando usado com gravata vermelha de rayon. A camisa deve ser de nylon, de preferência com abotoaduras de grandes pedras. Na gravata, pérola, é claro, podendo os mais sofisticados usar uma esmeralda ou uma água-marinha, que, como se sabe, é a pedra da moda... Há uma corrente que defende o lançamento de calças idênticas às de Renato Borghi, em O Rei da Vela, as calças pan-sexuais. Para a praia, a moda seria calção de nylon, mas com seu comprimento reduzido por dobras manuais, assim como a camisa de linho branco que teria suas mangas também dobradinhas com esmero. Bonés, muitos bonés na praia do Posto 4. Bonés brancos com palas de plástico verde transparente (para proteger do sol). Para os mais requintados: óculos ray-ban. Ou de espelho. Turquesa, laranja, maravilha e verde-amarelo seriam as cores da moda, usadas pelas mulheres em vestidos pelo meio das pernas se abrindo em grandes rodas. Anáguas, muitas e engomadas anáguas, sempre é bom. Laquê, litros de laquê, para todas as mulheres fazerem grandes penteados, quanto mais alto o cabelo, mais bonito. O Tropicalismo vence. Para os homens não ficarem atrás, a grande novidade é a tintura para cabelo, mesmo aqueles que não têm cabelos brancos, só pra dar 'aquela' tonalidade levemente azulada. Para os cabelos a cor é 'asa de graúna' e muita brilhantina Royal Briar e Glostora, que ressaltam e perfumam o penteado.

A vida

Já é tempo de abandonar as influências estrangeiras e criar nossos próprios grandes místicos. Quem tem Arigó não precisa de Muriaachi Maeshi para nada. Lançados cartazes com grandes figuras nacionais do Tropicalismo, para todo mundo colocar em suas salas gigantescas fotografias de Ademar de Barros, Leonel Brizola, Benedito Valadares, grandes ases precursores do Tropicalismo.

Um dia estoura a notícia: 'Chico Buarque e MPB4 vão para Jaú, onde ficarão meditando com Joãozinho da Goméia'. Logo milhares de jovens estarão invadindo Jaú - a nova cidade-santuário do Brasil. Magaldi e Maia estarão utilizando um novo estilo de publicidade, baseado no das Casas Pernambucanas, que existe em programas de teatro e, principalmente, no 'veja ilustre passageiro que belo tipo faceiro...' Fotografia, só preto-e-branco mas pintada à mão. Atenção principalmente no leve rubor das faces. Abaixo o ektachromel.

A arte

Precisamos renovar a arte no Brasil. É preciso mais do que nunca reabilitar Oswaldo Teixeira, trazer de novo para os lares as naturezas-mortas, os tachos de estanho e de cobre, frutas espalhadas pelo meio. Que volte a pureza de formas, a mestria e delicadeza do traço. Fora com Portinari e Antonio Dias! Para o Conselho Federal de Teatro, os nomes indicados serão Gomes Leal e Américo Leal, o genial inventor do strip-show do meio-dia à meia-noite: o strip-tease começa quando você chega. Paissandu estará às moscas enquanto que o Cineac viverá seus momentos de glória, maior o pecado ao alcance de todos, o verdadeiro cinema-verdade. O samba-canção, forma nacional de música, viverá o seu grande esplendor e o cavaquinho será eleito o instrumento da moda, em substituição às antiquadas e estrangeiras guitarras elétricas. Cada jovem terá em seu quarto um cavaquinho e muitos conjuntos surgirão, muitos regionais, todos uniformizados e com o indispensável chapéu de palhinha, já que o chapéu-chile é só pra usar na rua, com o terno de linho. Enquanto existir Tom Jobim e Vinicius, o Tropicalismo estará furado. Que grandes retratos de Vicente Celestino e Gilda de Abreu iluminem os quartos dos jovens e sirvam como ideal inatingível de amor perfeito e visão do mundo. Está decretada a falência de qualquer outra forma de iluminação que não seja abajur de vidro que roda e sai fumacinha do desenho do trem ou ainda o modelo de caramujo ou concha. Iluminação também válida é a luz vermelha ou verde que acompanha a imagem de São Jorge, que deve estar sempre em cima da cristaleira. Pingüim de louça só em cima da geladeira. Em cima da geladeira é

também tolerado qualquer outro bicho, desde que de louça recoberta de camurça. No liquidificador, uma grande saia de baiana de plástico e para o puxador da geladeira nada mais certo que um grande peixe também de plástico. O plástico e a louça são materiais do Tropicalismo por excelência.

A filosofia

‘Diga-me com quem andas e te direi quem és.’ ‘Eu sou um homem que trabalha há dez anos e nunca tirou férias’. ‘Graças a Deus não devo nada a ninguém e na minha casa não falta nada’. ‘Já criei meus filhos e casei minhas filhas e posso descansar em paz’. ‘Os melhores perfumes estão nos menores frascos’. ‘Verde assim que dirá madura’. ‘O cachorrinho tem telefone?’, ‘Esta era a nora que mamãe queria’. ‘Filha minha jamais fará isto’. ‘Desquitada e vagabunda pra mim é tudo a mesma coisa’. ‘Arte moderna é para enganar os trouxas’. ‘Está pensando que eu sou otário?’. ‘No meu tempo não havia disto’. ‘Essas e muitas outras frases do gênero, além de quase todos os provérbios da língua portuguesa, formarão a linha mestra da filosofia de vida tropicalista. Dia das mães, réveillon e Natal são festividades da maior importância porque o Tropicalismo exige eventos e efemérides. As comemorações serão feitas ao ar livre, em contato com a Natureza, em infundáveis piqueniques onde estarão sempre presentes laranjas, bananas, fritadas de vagem e garrafas de guaraná com leite dentro, rolhas de papel de pão. Abaixo os jantares e coquetéis. Viva o piquenique! Não percam batizados e paradas de Sete de Setembro. É chiquérrimo! São Jorge é o nosso santo e carnaval a nossa festa. Por um mundo tropical! Pelo sol! Pela ginga do brasileiro!

Viva o trópico! Viva o trópico! Viva o trópico! PS - Não esquecendo que os sapatos de homem devem ter sempre duas cores e o material nobre é crocodilo ou cobra. Para mulheres, forrados de cetim, o salto bem fino alto e o bico mais agulha possível” (Disponível em: <http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/report_cruzada.php>. Acesso em: 12 fev 2010).

^{xiii} Foi um cineasta vinculado ao cinema novo, Luiz Carlos Barreto, que sugeriu a Veloso, por ocasião de um encontro informal, que utilizasse o nome da obra de Oiticica para titular sua canção. Veloso não parecia haver recebido a sugestão de bom grado, inicialmente. ‘Eu naturalmente disse que não, que não poria o nome da obra de outra pessoa na minha música, que essa pessoa poderia não gostar’, rememora o músico baiano. E, no entanto, o entusiasmo ao seu redor era unânime. Seu empresário na época, Guilherme Araújo, apoia a opinião de Barreto, e o produtor do disco, Manuel Barenbeim, decide escrever o nome no rótulo da fita na qual a canção tinha sido gravada. Havia sido Brasília, antes de tudo, o disparador emocional da canção de Veloso: ‘A ideia de Brasília fez meu coração disparar [...]’ (BOSUALDO, 2007, p. 18-19).

CAPÍTULO 2. TOM ZÉ E A TROPICÁLIA

Antes mesmo da instalação de Hélio Oiticica e da canção de Caetano Veloso (“Tropicália”), o início não oficial do Tropicalismo deu-se na Bahia. Tom Zé e o grupo baiano trabalharam juntos¹. Além dele, estavam presentes Gil, Caetano, Bethânia, Gal e o já falecido Fernando Iona, que fizeram um show inaugural no teatro Vila Velha, em Salvador, em 1964, intitulado “Nós, por exemplo” (título sugerido por Caetano), no qual Tom Zé cantou “Profissão de Ladrão”. Vejamos abaixo a canção, comentada:

Profissão de Ladrão

*Deram parte ao delegado
Que eu era filho vadio
Semana que eu não trabalhava
Sustentava mulher com cinco fio
O delegado me intimou
Pr’eu ir na delegacia
Fui prestar depoimento
Daquilo que eu nem sabia
Mas eu tenho tanta profissão
Que já nem sei contar
Inventor, industrial, até cirurgiaão*

Cidadãos brasileiros que, sem formação profissional formal, fazem de tudo para sobreviver da miséria em que se encontram. Ora designer, ora empresário, até por vezes médico, vendendo unguentos nas feiras de rua.

*Em muita gente que não presta fiz intervenção
Vou lhe contar
Que no fabrico de boneco sou industrial
Mas vosmicê guarde segredo pela caridade
Pois eu atendo a domicílio na sociedade
E como inventor me orgulho porque eu*

Já honrei a memória de Santos Dumont
Inventei um maquinário
Ainda lá na minha terra
Fabricava mil cruzeiros
Mais bem-feito que os da Inglaterra
Sei que quem rouba um, é moleque
Aos dez, promovido a ladrão
Se rouba 100, já passou de doutor
E 10 mil, é figura nacional
E se rouba 80 milhões...
É a diplomacia internacional

Ele, o personagem, não se considera um ladrão, mas um designer que fabrica bonecos para vender na feira e que também falsifica dinheiro. Nesse momento, ele assume que rouba, e que no Brasil quem rouba um é ladrão, mas quem rouba 80 milhões são diplomatas. Tom Zé refere-se, na verdade, a políticos ladrões brasileiros que nunca mudaram de atitude: assiste desde sua infância, apesar das trocas de poder, ora de direita ora de esquerda, aos constantes escândalos da Capital. Na canção, é como se previsse os futuros roubos escancarados dos políticos do mensalão de Brasília (2009/10), carregando dinheiro em cuecas e meias, por exemplo.

A "Boa Vizinhança" e outras tranças
É que na profissão de ladrão
Injustiça e preconceito
Dá chuva pra inundação
Para alguns fama e respeito
Pra outros a maldição
Pois o tamanho do roubo
Faz a honra do ladrão
E é por isso que eu só vou para o xadrez
Seu delegado
Se o senhor trouxer primeiro
Toda a classe para o meu lado

*Mas neste dia de aflição
 Não vai ter prisão no mundo
 Pra caber a multidão
 Eu sei que não sou delicado
 Mas quem se deu por ferido
 Foi porque tem seu pecado*

Finalizando a análise, observamos que, agressivo, o personagem diz que não é delicado, não teve educação, assim como os ladrões de colarinho branco (políticos), mas se a “carapuça” lhe coube é porque é também ladrão. E são tantos na nossa política, que não cabem no xadrez.

A ida de Tom Zé para São Paulo foi impulsionada pelo mentor da Tropicália, Caetano Veloso (1997), que afirmou: “[...] achei que a sofisticação antibossanovista de Tom Zé, a ligação direta que ele insinuava entre o rural e o experimental, encontraria lugar no mundo que descortinávamos (VELOSO, 1997, p. 275-276) ⁱⁱ.

Quem julgou a Tropicália como um movimento alienado e alienante deve parar e analisar as letras das canções e o histórico de seus integrantes. Segundo Calado (1997) durante a época dos festivais não faltavam provocações aos tropicalistas ⁱⁱⁱ.

Muitos críticos realmente consideraram – e consideram - a Tropicália um movimento vazio, alienado; no entanto a crítica à política está presente em canções como “Tropicália” e “Profissão ladrão”. Caetano, que incorporou diversas vertentes estéticas em sua arte carnalizante, comenta sobre a cultura de massas, pois foi justamente com a própria cultura de massas que os tropicalistas, com figurinos e brincadeiras, falavam de coisas sérias, em uma crítica que subvertia a forma da tradicional canção de protesto - embora suas músicas não fossem classificadas como canções de protesto, pelo caráter carnalizante dos figurinos, *performances* e *happenings* e, até, pela aparição dos seus integrantes no programa do Velho Guerreiro, o Chacrinha¹:

¹ Chacrinha (Aberlado Barbosa) era um apresentador de rádio que passara com ganho para a televisão. Pernambucano com sotaque, um homem de poucas letras, já na meia-idade então, ele comanda seu anárquico programa com um personalismo apaixonado e hipnótico [...] Chacrinha era um fenômeno de liberdade cênica - e de popularidade (VELOSO, 1997, p.166).

A saudação de Chacrinha à sua plateia era: 'Alegria Alegria', daí a colagem de Caetano do título, em sua música. Enquanto Chacrinha, 'o velho guerreiro' amado pelo povão, era considerado brega pela intelectualidade brasileira, Edgar Morin vem ao Brasil para estudá-lo (DE CARLY; BROCCETTO, 2008, p.88).

Analisando a passagem da era do Rádio para a televisão, conseguimos entender uma linha evolutiva da tecnologia sem prejuízos para as manifestações culturais. No entanto, houve forte perda profissional para os cantores e cantoras de rádio, que após o advento da televisão e dos festivais perderam seus empregos: com o avanço tecnológico, a música passou a ser reproduzida por aparelhos domésticos, acarretando uma mudança de comportamento dos consumidores e influenciando, conseqüentemente, o fim dos auditórios nas rádios, que passaram a reproduzir os discos gravados^{iv}.

Os tropicalistas vivenciaram o finalzinho dessa transição sem grandes problemas, até porque, na configuração da linguagem tropicalista, além da presença de seus atores em festivais e televisão, tiveram o apoio da imprensa escrita para se consolidar.

Quando Nelson Motta, autor da matéria "Cruzada Tropicalista", estava na ESDI^v, muitas mudanças culturais aconteceram: configurou-se a poesia concreta; organizou-se a exposição "Nova objetividade brasileira" (expressão usada no início do século XX para designar fotografia, cinema e novas formas de expressão visual), de Hélio Oiticica; surgiu o Cinema Novo, de Glauber Rocha, com os filmes "Deus e o Diabo na Terra do Sol" e "Terra em Transe", e o Teatro Oficina, de José Celso, encenou a peça "O Rei da Vela", de Oswald de Andrade. Configurava-se, ainda, o grupo baiano composto pelos músicos Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé e Maria Bethânia², conectado ao momento histórico vivido no cenário internacional e baseado em uma antropofagia³. Na realidade, o que se via era a

² Maria Bethânia - que nesse momento fugia do estigma de cantora "de protesto", obtido após o sucesso do espetáculo "Opinião", em 1965, no qual cantou a canção "Carcará", de João do Valle -, também optaria, futuramente, por não ser rotulada de "tropicalista".

³ Dentre os produtos da cultura, a antropofagia parece ter dialogado diretamente com a música, haja vista a Tropicália, resultado do abalo sísmico provocado com a encenação da peça "O Rei da Vela", de Oswald de Andrade (1937), em 1967, dirigida por José Celso Martinez. A partir dessa apresentação, com Gilberto Gil e Caetano Veloso à frente do movimento e influenciados pelas ideias oswaldianas, emerge um fazer poético/musical cujos rastros permanecem. Importante ressaltar que o tropicalismo repensa o corpo do poema, da música e do próprio corpo, ao resgatá-lo, fazendo-lhe escultura, suporte para a comunicação e manifestação artística. Em termos oswaldianos, o corpo se transforma, de tabu, em totem (Miriam Cristina Carlos Silva/ comunicação e cultura antropofágicas/ mídia, corpo e paisagem na erótico-poética oswaldiana-porto alegre: Sulina, Sorocaba: EDENISO. 2007, p.163).

busca de uma identidade local que objetivava construir uma “identidade nacional”, dentro do contexto internacional dos jovens *hippies* - assim como os futuros Manguê Beats em Recife-Pernambuco nos anos 1990: “com uma antena enfiada na lama”, a preservação do local, regional, nacional antenada com o resto do mundo.

Assim, plena de convergências, a Tropicália estava, portanto, em toda parte. Podemos vê-la na linha composicional de “Alegria Alegria”, canção de Caetano Veloso que tinha a mesma agressividade da montagem de “O rei da vela”, pelo grupo de teatro Oficina⁴. Outras convergências podem ser percebidas, por exemplo, nas ligações entre os filmes “Terra em Transe” e “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, de Glauber Rocha, e a obra “Máscaras Sensoriais”, de Lygia Clark, ou entre as pesquisas de Gilberto Gil e o trabalho da Banda de Pífanos de Caruaru-Pernambuco, como afirma Motta (2001), conforme figuras 17 a 19 a seguir.



Figuras 18, 19 e 20: Cartazes de ‘O Rei da Vela’ e ‘Deus e o Diabo na Terra do Sol’; Lygia Clark, ‘Máscaras sensoriais’, 1967 (Fontes: Fig.18: Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/teatrooficina>>; Figs. 19 e 20: BOSUALDO, 2007, p.190, 31).

Tanto quanto os Beatles, Janis Joplin e Jimi Hendrix, O Rei da Vela e Terra em Transe representaram para Gil e Caetano uma poderosa inspiração e base estética para a sua revolução musical. A montagem de Zé Celso se opunha radicalmente ao formalismo político do Teatro de Arena, o filme de Glauber explodia os folclorismos e paternalismos, a música de Gil e Caetano rompia com a estética populista da esquerda musical. Eram oposição à oposição. E contra a situação, mais do que nunca (MOTTA, 2001, p. 168).

De algum modo, os artistas perceberam que a liga, a “argamassa” que os

⁴ “Caminhando contra o vento / Sem lenço e sem documento / No sol de quase dezembro / Eu vou... / O sol se reparte em crimes / Espaçonaves, guerrilhas / Em cardinales bonitas / Eu vou... / Em caras de presidentes / Em grandes beijos de amor / Em dentes, pernas, bandeiras / Bomba e Brigitte Bardot... / O sol nas bancas de revista / Me enche de alegria e preguiça / Quem lê tanta notícia / Eu vou... / Por entre fotos e nomes / Os olhos cheios de cores / O peito cheio de amores vãos / Eu vou / Por que não? Por que não?” (VELOSO, Caetano. Alegria, alegria. Intérprete: Caetano Veloso. In: Caetano Veloso. Rio de Janeiro: Philips, 1968. CD. Excerto.)

unia esteticamente na busca de uma identidade cultural era a antropofagia de um país que dizimou índios, escravizou africanos e explorou imigrantes. Assim, questionavam-se sobre qual seria a nossa verdadeira face, o que era ser brasileiro, numa época em que a classe média unia-se ao imperialismo americano, para dar um golpe de Estado no país. As respostas estariam em produtos nacionais; visava-se, pois, buscar o que era brasileiro, o que era de fato nosso, noutras palavras, o que era *Made in Brazil*. Por isso, Tom conclamava “Retocai o céu de anil / bandeiras no cordão / grande festa em toda a nação / despertai com orações / o avanço industrial / vem trazer nossa redenção”⁵.

O “avanço industrial” de que fala a canção tinha endereço certo: segundo Flora Sussekind (2005), a mesma direita que promovera o golpe militar se achava à frente da modernização industrial.

São exemplares, nesse sentido, canções como ‘Tropicália’, de Caetano Veloso e ‘Geléia Geral’, de Gil e Torquato Neto. ‘Retocai o céu de anil/ bandeiras no cordão/ grande festa em toda a/ nação/ despertai com orações/ o avanço industrial/ vem trazer nossa redenção’: cantava Tom Zé, em ‘Parque industrial’, tensionando as imagens desse avanço industrial (as garotas-propaganda, o sorriso engarrafado, o produto ‘*made in Brazil*’) com indicações de um arraigado moralismo (lista de pecados, orações, redenção) de um nacionalismo provinciano, sentimental (bandeiras, ternura, festa, nação), que parecem evocar ‘o catecismo de fuzil’ dos desfiles militares e das marchas familiares de apoio ao golpe militar de 1964 (SUSSEKIND, 2005, p. 43 In BOSUALDO, 2007).

No caso de Tom Zé, o *Made in Brazil* pessoal deu-se, em verdade, na vivência do aparecimento da energia elétrica e da água encanada, que lhe proporcionaram um momento único, que lhe permitiu situar-se em dois mundos distintos. Ele mesmo conta sua experiência:

Um belo dia, vou para Salvador e tia Wanda me fala: ‘Lave o rosto aí.’ Achei estranho, porque era uma pia sem água. Vacilei: ‘Não tem água.’ Ela disse: ‘Olha a torneirinha aí.’ Girei cuidadosamente a alça superior e saiu água. Não contei nada a ela, só pensei: ‘Puxa vida, mas que danação!’ Depois fui lá para cima. Quando ia saindo, tia Wanda me disse: ‘Feche.’ Voltei e fechei; e a fonte sumiu, não é? Isso realmente... para o meu mundo era mágica! Uma água que está lá longe, que você vai buscar, pega na fonte, onde está minando, carrega no jegue, bota dentro de casa para beber. Mas eis que num contrapasso, olha a água vindo por uma pequena torneira ali

⁵ Trecho da música “Parque Industrial”, de Tom Zé, que ironiza as questões tecnológicas e industriais que se desenvolvem no Brasil. (TOM ZÉ, Parque Industrial. Intérprete: Tom Zé. In: Tom Zé. Pernambuco: Rozemblit, 1968. CD).

quietinha e pronta para o inesperado – que coisa de mundo de conto de fada, não é? Que coisa louca, uma torneira e o que era mais ainda de conto de fada: você fecha a torneira, acabou a fonte. A fonte desapareceu. Cadê a fonte? Não está mais aqui. A fonte foi retirada. O encanto do Mágico de Oz passou... (ZÉ, p. 249-250).

Ao referir-se a esse espírito *Made in Brazil*, o baiano revela que “até na privada estava escrito *Made in England*” e, com suas brincadeiras, ironias e carnavalizações - típicas da Tropicália -, declara: “Toda vez que eu ia no banheiro achava que estava fazendo cocô na cabeça da Rainha”. Tom Zé orgulha-se do nosso parque industrial, mas, ao mesmo tempo que o elogia, o compositor critica-o, nominando de “essa será nossa redenção” o preço pago pela tecnologia.

Esse movimento em busca do “objeto nacional” ocorreu também no design, a exemplo da obra de Aloísio Magalhães⁶ e da arquitetura de Lina Bo Bardi.

Embora Lina Bo Bardi não tenha feito parte do grupo de tropicalistas históricos, tem, pelas características de sua obra como arquiteta, pensadora, designer de exposições e cenógrafa, o enquadramento perfeitamente neste universo conceitual (BOSUALDO, 2007, p. 26).

O movimento tropicalista refletiu acontecimentos do final da década de 1960 que deixaram marcas profundas no cenário político brasileiro: o Ato Institucional número 5 (AI-5) e a desilusão com o discurso tradicional de esquerda. Paralelamente a isso, havia, ainda, questões referentes à postura musical vigente, tais como a preocupação dos bossanovistas⁷ em sintetizar um modo de tocar, e o temor quanto ao domínio da estética do rock estrangeiro, que influenciava diretamente os valores materiais, estéticos e comportamentais de jovens brasileiros, aflorados, mais incisivamente, em 1968.

Em realidade, a Tropicália musical, sendo herdeira direta da Bossa Nova - ou o avesso dela, segundo Caetano Veloso (1997) -, incorporou o arcabouço das

⁶ No mesmo estado (Pernambuco) onde Gilberto Gil fez suas pesquisas musicais e que foi berço do movimento Mangue Beat nos anos 1990, temos como pioneiro do design moderno brasileiro Aloísio Magalhães, que ajudou a fundar a primeira escola superior de design no Brasil, a Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro (ESDI). Aloísio Magalhães é considerado pela crítica um dos mais importantes designers gráficos brasileiros do século XX. Ainda sobre o designer, “[...] sempre defendeu conceitos como a “brasilidade” do design e a recuperação da memória artística e cultural brasileira e foi, sem dúvida, uma das figuras mais importantes da história do design brasileiro” (Disponível em: <http://www.tiagoteixeira.com.br/fatias/conteudo/personalidade/aloisiomagalhaes.htm>. Acesso em 12 nov. 2009).

⁷ Representantes da Bossa Nova, estética anterior à Tropicália, que teve como expoentes principais, naquele momento, João Gilberto, Vinícius de Moraes, Antonio Carlos Jobim e Luiz Bonfá.

tradições das síncopas gilbertinianas⁸. Ao mesmo tempo, assimilou todo o *swing* do *rock and roll* dos Beatles e, conseqüentemente, de sua versão brasileira, a Jovem Guarda. Além disso, também incorporou várias tradições folclóricas brasileiras - como a dos cantadores de emboladas, a da Banda de Pífanos de Caruaru-Pernambuco - e a tradição dos cantores pautados nas técnicas operísticas, características das rádios dos anos 1920 e 1930.

Porém, além de todas as referências locais, a Tropicália estava inserida em um movimento cultural internacional que, apoiado pelos movimentos estudantis, buscava um estilo de vida, a contracultura. Alheios à revolução industrial e ao consumo massificado de produtos, tais movimentos lutavam não apenas contra as guerras bélicas, a exemplo da guerra do Vietnã, mas também contra as ideológicas perpetradas pelo imperialismo norte-americano. Surgiram, assim, festivais de rock como o de Woodstock⁹, em que os jovens passaram três dias procurando novas sensorialidades, através da música, das drogas e do “sexo livre”. Movidos pelo *slogan* “Faça amor, não faça a guerra”, esses jovens exploravam essas sensorialidades por meio do LSD (ácido lisérgico), droga química que altera a mente, criando e liberando imagens coloridas do inconsciente, em um mundo no qual se estava configurando o consumismo capitalista: os jovens buscavam o autoconhecimento através de experiências com drogas e meditações, na busca do Eu interior. Numa situação muito próxima, Caetano Veloso viveu sua experiência (ver Anexo 5) com a ayahuasca¹⁰.

Dessa forma, o Tropicalismo foi tomado como um posicionamento ou uma identidade enunciativa que se inseria e dialogava com o mundo, ao assumir valores a favor de uma ideologia. Tratava-se, assim, da reinvenção da cultura tradicional

⁸ “Síncopas” são deslocamentos dos acentos musicais do tempo forte para o tempo fraco. A expressão “Síncopas Gilbertinianas” refere-se, assim, a esses deslocamentos especificamente na obra de João Gilberto.

⁹ O festival de Woodstock fez 40 anos em 2009. No Brasil, apesar de toda a repressão do golpe militar, a Tropicália movia-se nessa mesma direção.

¹⁰ Ayahuasca (telepatina), a opção mágica das Américas. A Ayahuasca é usada pelos xamãs, para libertar o espírito da sua prisão corporal, a fim de que viaje em liberdade. Dessa forma, aquele que a ingere é transportado das realidades da vida cotidiana para um reino que se situa além delas. Os nativos acreditam que as plantas que compõem a bebida são divinas e que seu tecido contém uma substância que outorga poderes sobrenaturais: um presente dos deuses para os primeiros habitantes da terra. A ayahuasca tem diversos nomes indígenas: caapi, dapá, mihi, natema, pindé e yage entre os mais conhecidos. A ingestão da bebida é usada para adivinhações, magia e prática da medicina. Está tão profundamente enraizada na filosofia e mitologia nativas que não resta dúvida da sua antiguidade (15 mil anos a.C.), como parte essencial da vida dos índios (Informação obtida no dia 29 de fevereiro de 2010, com o facilitador: Inti Roman - Nação Ketchua - webpage: aviayala.webs.com / e-mail: patchakutec@gmail.com).

brasileira, num ambiente conflitante; ser tropicalista, portanto, era tanto posicionar-se socialmente, quanto defender - consciente e inconscientemente - valores e crenças contrários à ordem vigente, abrindo a mente para novas percepções.

Então, se o projeto modernista havia atualizado a ideia romântica de fazer da arte a expressão da identidade nacional, ao voltar-se a um passado mítico e da iconografia que incorporou à norma culta elementos provenientes da cultura indígena e africana, e se buscara a inclusão do que era chamado primitivo tanto nas artes plásticas quanto na música e também na literatura, esse projeto viera reforçar o princípio da fusão de três povos - europeus, africanos e ameríndios - como base formadora da nacionalidade. O Modernismo, portanto, contribuiu, sim, para reforçar a noção de que a cultura brasileira é fruto da miscigenação e nos levou a valorizar as fontes populares provenientes de experimentos sociais marginalizados. Pois bem, além de incorporar elementos de nossa miscigenação, a Tropicália abriu caminhos para o Pós-modernismo da cultura pop internacional, do movimento *hippie* e da contracultura e, nesse contexto entre o Moderno e o Pós-moderno, apropria-se dos valores da cultura de consumo, subvertendo sua ordem e transformando-se em produto aparentemente vazio, no entanto crítico, segundo afirma Poynor (2003, p.26):

[...] no terreno da cultura do consumo, quase tudo pode ser potencialmente retirado do seu contexto original e utilizado como material para a manipulação semiótica e a bricolagem.

A Tropicália, assim, entrou nas estruturas de consumo e do mundo pop e, usando da própria linguagem desse consumo, manifestou-se contra ele.

Ao valorizar fragmentos justapostos, o tropicalismo suprime a cultura veiculada pelo nacionalismo burguês e de classe média que, frequentemente opõe o Brasil ao capitalismo internacional e à indústria cultural, avatar da burguesia nacional dependente. (FAVARETTO, 1996, p.112).

A trajetória de Tom Zé na Tropicália do grupo baiano começa, então, no Show “Nós, por exemplo”, na Bahia; passa pelo show “Arena canta Bahia” (1965), em São Paulo, percorre os Festivais da Canção e chega ao disco-manifesto *Tropicália* ou *Panis Et Circencis* (1968). Sempre ácido, cômico e irônico, Tom Zé participa do disco *Tropicália* com a canção “Parque Industrial”. Vejamos o que Favaretto (1996, p. 93-94) diz a respeito dessa canção, que desconstrói a ideologia

nacionalista-ufanista e expõe os produtos culturais, justapondo o moderno e o arcaico.

A construção fragmentada da letra corresponde à inversão, aos efeitos corrosivos dos valores modernos, veiculados pela indústria cultural sobre o proletariado, mostrando ser a modernização um dado de classe.

Parque Industrial critica a ideologia ufanista-desenvolvimentista e os estereótipos da indústria cultural:

Retocai o céu de anil
Bandeirolas e cordão
Grande festa em toda
nação
Despertai com orações
O avanço industrial
Vem trazer nossa redenção

Tem garotas propaganda
Aeromoças e ternura no
cartaz
Basta olhar na parede
Minha alegria num instante
Se refaz

Operam na letra a carnavalização, o deboche e a ironia dos mitos oficiais, em que a festa mimetiza a natureza e sacraliza o desenvolvimento industrial. No final, dá-se a avacalhação, pela entoação cafona com que Tom Zé canta a palavra 'Brazil', ressaltando a dominação, mascarada pela ideologia. A música é interpretada por várias vozes (Tom Zé, Gil, Caetano, Gal, Mutantes e coro), indicando diversos lugares de enunciação, pressupondo pontos de vista diferentes. As vozes cruzam, dramatizam-se, compondo um cenário profuso. O primeiro verso é uma alusão literária que indica a tarefa do músico-poeta: enunciar a representação. O arranjo figura um parque de diversões, indicando movimentos, gritos, cores, conversas. A interpretação de Gil é o que sobressai, voz do músico-poeta que enuncia o espetáculo: canta com variações na entonação, pontuando as alusões críticas e 'conduzindo' o espetáculo: 'mais uma vez', 'vamos voltar'. *Parque Industrial* pode ser considerada inclusa em *Geléia Geral*, quanto ao tema, interpretação e arranjo.

2.1. TOM ZÉ - INFLUÊNCIAS

O compositor baiano estudou com um dos maiores educadores musicais radicados no Brasil, o professor de História da Música, Composição e Educação Musical H. J. Koellreutter¹¹ (1915-2005), além de aprender violoncelo com o professor Piero Bastianelli e o professor suíço-baiano transdisciplinar¹² Anton Walter Smetak (1913-1984). Este último, principalmente, exerceria grande influência no trabalho de Tom Zé, especialmente em relação à criação do design de seus instrumentos musicais inusitados, como o “enceroscópio” (feito de enceradeiras), o buzínório” (orquestra de buzinas), o “herzé” (uma espécie de *sample*¹³), que fazem parte do disco *Jogos de amar - faça você mesmo*¹⁴.

O artista ainda estudou composição e estruturação, com o professor Ernst Widmer; contraponto, com Yulo Brandão; harmonia, com Jamalry Oliveira; piano com a Professora Aida Zoliger, e violão com a professora Edy Cajueiro. O jovem músico fora classificado em primeiro lugar no exame vestibular da Universidade Federal da Bahia^{vi}, onde se bacharelou em Música, ficando também em primeiro lugar, no exame final do curso. Toda essa formação acadêmica influenciou e continua influenciando a obra de Tom Zé, servindo de referência para suas composições, além de trazer para o seu trabalho técnicas utilizadas na educação musical de crianças, como, por exemplo, o uso de balões (bexigas friccionadas nos dentes) como instrumento musical, na faixa 14 (“Xique-xique”), do disco *Com Defeito*

¹¹ O diretor da Escola de Música, o maestro Koellreutter (que tinha ensinado a Tom Jobim), um homem brilhante e identificado com as vanguardas, imprimiu um caráter muito vivo à programação de concertos: tínhamos Beethoven, Mozart, Gershwin, Brahms - e tivemos David Tudor executando peças de John Cage para piano preparado e aparelhos de rádio (lembro da gargalhada que tomou conta da sala - e do próprio diretor da escola - quando se ouviu, logo que Tudor ligou o rádio, a voz familiar do locutor: “Rádio Bahia, cidade do Salvador”). (Caetano, 1997, p. 60)

¹² A denominação “transdisciplinar” relaciona-se ao fato de Smetack atuar como músico, poeta, místico, criador teatral e *luthier*. No ano de 2008, o MAM (Museu de Arte Moderna - São Paulo) apresentou suas plásticas sonoras, com a exposição “Smetak imprevisto”, na qual o professor, com bases na antroposofia e na criação de instalações musicais, derrubou barreiras entre as artes, com seus instrumentos ora precisos sonoramente, ora imprevisíveis.

¹³ *Samples* são amostras coletadas de sons originais, ou fabricadas a partir de ondas sonoras artificiais, criando novos timbres em laboratórios, com o uso de computadores. Por se tratar do uso de amostras de sons pré-existentes, seu processo composicional é semelhante ao de um *sound designer*, que cria um projeto de som para uma animação, vinheta etc.

¹⁴ Esse disco vem com um CD auxiliar, com o qual cada apreciador poderá fazer suas próprias mixagens, em um contexto de total interação com o interlocutor. Esse tipo de interação com a obra também foi usado por outros tropicalistas, como Hélio Oiticica, em seus praticáveis.

de Fabricação, na qual utiliza, ainda, o som obtido no ato de rasgar e amassar jornais, sacolas e folhas de plásticos, papel etc.

Esse exercício de variedade e experimentação não se restringe, no entanto, apenas à produção de sons musicais; o compositor é conhecido também pela diversidade de manifestações vocais e pelas variedades da fala com que se dirige ao público, nos shows, buscando efeitos diferenciados. Como afirma Grumperz (1982 apud FABIARTZ et al, 2006):

A diversidade lingüística funciona como um recurso comunicativo nas interações verbais, para categorizar eventos, inferir intenções, apreender expectativas sobre o que poderá ocorrer em seguida, [...] se baseia em conhecimentos e estereótipos relativos às diferentes maneiras de falar (GRUMPERZ in COELHO, 2006)¹⁵.

A diversidade do discurso comunicativo, as intenções verbais e o experimentalismo sonoro nos shows do artista oferecem-nos, aliás, uma pista de que isso pode ter influenciado no ostracismo que o compositor viria a sofrer, nos anos 1980: como seu canto tem tonalidades sonoras diferentes e flexíveis, sendo uma experiência única e tornando impossível capturar suas intenções comunicativas apenas em disco, é só no palco e por meio do palco que poderíamos capturar e apreender todas as inflexões de sua língua falada e cantada, e também do seu discurso, que só se completa, de verdade, por meio do *happening* e da *performance*, como também por meio do improvisado de cada show e conforme os seus interlocutores respondem ao artista (foi exatamente através da voz do interlocutor que Tom Zé descobriu seu corpo composicional, falando através das vozes dos seus ouvintes e sendo um espelho para o público. Assim, a condução do discurso toma novos caminhos a cada momento único e intransponível, na magia do palco, e tudo isso seria também uma hipótese para explicar o insucesso de Tom Zé, no pós-Tropicalismo, após o AI-5, nos anos 1970 e 1980. Com outros artistas, os rumos foram diferentes, como, por exemplo, no caso de Gal Costa, em seu disco *Gal Fatal*.

Com Gil e Caetano exilados, Gal era a voz brilhante que representava a Tropicália naquele momento, com seus melismas e agudos, agradando às plateias e aos ouvintes de seus discos, sem depender necessariamente de uma comunicação integrada ao design de figurino, à *body language*, ao *happening* e à *performance*, ou

¹⁵ FARBIARTZ, A.; NORJIMA, V.L., FARBIARTZ, J. L. Os Quatro Ventos da Comunicação. In: COELHO, L. A. (org). *Design Método*. Teresópolis: Novas Ideias, 2006.

seja, seus discos eram sucesso pelo fato de a intérprete ter belos agudos, não precisando necessariamente do *happening* para acontecer. Aos poucos, foi sendo classificada como cantora de MPB (Música Popular Brasileira), mas, segundo Calado, Caetano declarou que de certo modo a Tropicália continuou com Gal na época do exílio dele:

Caetano não estava exagerando. Após a guinada estética e pessoal deflagrada pela canção *Divino, Maravilhoso*, Gal despontou rapidamente como a estrela mais brilhante do que o resto do grupo tropicalista, enfraquecido pelo afastamento sumário de Gil e Caetano da cena musical do país. Lançado no início de 69, o primeiro LP individual de Gal combinava canções de Caetano (*Não Identificado*, *Lost in the paradise*, *Saudosismo*, *Baby*), Gilberto Gil (*A coisa Mais Linda que Existe*, parceria com Torquato Neto) e Tom Zé (*Namorinho de Portão*), com outras de Jorge Ben e Roberto Carlos, além do forró *Sebastiana* (de Rosil Cavalcante).

Seu jeito agressivo de cantar, com evidente influência de Janis Joplin e até um pouco de James Brown, agradou tanto aos fãs da Tropicália como aos órfãos da Jovem Guarda - o LP *Gal Costa* vendeu bem. O *feeling* de produtor de Guilherme Araújo acabou se confirmando. Quase três anos antes, quando Caetano e Rogério Duarte discutiam ideias sobre um repertório mais forte para Gal, o antenado empresário já dizia: 'Vocês têm que fazer de Gracinha uma nova Wanderléia. Ela tem que ser a verdadeira rainha do iê-iê-iê'. De certo modo, isso acabou se confirmando. Gal provou que havia uma interface entre tropicalismo e Jovem Guarda. Graças a essa conexão atingiu um público mais amplo (CALADO, 1997, p. 264).

Tom Zé por sua vez ficou incompreendido pela sua eterna busca nas vertentes experimentalistas bem à frente de sua época, ou datadas ou fora de moda, segundo Caetano (1997). E pela pouca interface que tinha com a Jovem Guarda. O compositor estava à procura do seu design sonoro, à procura de novos timbres, cores e sons. Segundo Calado (1997), se o artista baiano tivesse a oportunidade de trabalhar com Duprat, ou se tivesse continuado a parceria com Os Mutantes, teria atingido um público maior:

Mais discreto, o tropicalista Tom Zé chegou a dividir vários shows com Gal Costa nos primeiros meses de 69, mas sem o mesmo impacto em termos de popularidade e vendagem de discos. Lançado logo após a vitória de sua *São São Paulo, Meu Amor*, no festival da TV Record de 68, o primeiro LP do baiano de Irará trazia doze canções de sua autoria, como *Namorinho de Portão*, *Glória e Não Buzine que eu estou Paquerando*, em arranjos de Sadino Hohagen e Domiano Cozzela - os mesmo maestros que colaboraram com o primeiro disco de Caetano. Quem sabe, se tivesse a oportunidade de trabalhar com Duprat, ou mesmo continuado a parceria com os Mutantes, que resumiu-se a *2.001* e *Qualquer Bobagem*, talvez Tom Zé pudesse ter atingido um público maior (CALADO, 2007, p.265).

Após o disco *Todos os Olhos* (São Paulo: Continental, 1973), o compositor ficou esquecido pela mídia, que não deu ouvidos à continuação do seu trabalho. Incompreendido, talvez o seu fracasso naquele momento tenha sido motivado pelo mecanismo da indústria cultural, insistente em classificar e rotular os artistas em categorias tais como “de samba”, “de pagode” e “de MPB”, entre muitas, nas prateleiras de lojas de discos. E Tom Zé era inclassificável, pois mesmo sua pós-Tropicália sempre esteve em constante avanço e, a cada disco, junto com sua “des-canção”, foi ocorrendo a evolução do projeto de hibridização de suas *performances* e *happenings* com as linguagens gráficas, teatrais, de design de figurino e cenário, o que o colocou inevitavelmente nesse ostracismo de 17 anos – aliás, foi justamente por não abandonar completamente o experimentalismo e por não se render aos apelos da indústria fonográfica que ele lançou o *Estudando o Samba*, disco que, por ser inclassificável, foi posto, nas lojas, na prateleira do gênero “samba”.



Figura 21: Capa do disco “Estudando o Samba”. Fonte: acervo pessoal.

Na verdade, a força e a integração das imagens e sons sempre teriam absoluta relevância na obra de Tom Zé, que, desde suas origens, comunica-se fundamentalmente a partir de lembranças imagéticas da infância, no interior da Bahia: ainda ecoam na memória auditiva, visual e olfativa do artista, por exemplo, os cânticos de trabalho das lavadeiras, enquanto espalhavam as roupas lavadas no gramado, às margens do rio, em Irará; as falas dos compradores da loja de tecidos do seu pai, em meio a fazendas diversas e coloridas, e o cheiro de pão da padaria que seu pai também teve. Esse repertório é colocado na expressão artística do compositor, em toda sua carreira.

No caso dos tecidos, provavelmente por conhecer a funcionalidade, a textura, o caimento de cada um, passou a opinar no design de seus figurinos e foi construindo uma cultura visual, estética, hoje muito bem utilizada na parte imagética do design de seus shows, seja no figurino ou no cenário.

Meu pai começava a conversar e logo a mostrar os tecidos: brim diamantino, bulgariana carvão, xadrez preto e branco, chitão, lamé - para a roupa interna de festa -, mescla confiança - que era um tipo de jeans, um tecido grosso pra trabalhar na roça -, linho, linho misturado com algodão para a roupa de festa, seda, além de um talco de sabonete e tal, porque as pessoas não conseguiam ir a todas as lojas (WEINSCHLBAUM, 2006, p. 144).

A palavra escrita também entrou na vida do menino Tom Zé, na escola, fazendo-o refletir sobre seus efeitos e sentidos: certo dia, a professora pediu-lhe para ler um texto silenciosamente e ele ficou imaginando, intrigado, se todos da sala construía a mesma imagem, ao lerem “João pegou os livros, despediu-se do colégio e saiu correndo...”. No entanto, o ensino tradicional da época, linear, disciplinar e cartesiano, não era adequado ao espírito do garoto, que acabou por ser reprovado no primeiro ano do antigo ginásio em 1950, 1951 e 1953, quando seu pai falou: “Meu filho: vou lhe levar para a beira do abismo”, referindo-se a Irará. Então, segundo o próprio Tom: “refleti e vi que aquele ‘abismo’ foi minha grande escola oral”¹⁶.

Mais velho, depois de conhecer a obra de Euclides da Cunha (1866-1909) e nela se reconhecer, Tom Zé começou a ter interesse pela leitura, como ele mesmo cita com certa frequência em entrevistas, e a obra *Os Sertões* (1902), pela forma como aborda a condição do sertanejo nordestino, levou-o a um espelhamento. Aliás, a ideia do espelho/imagem que Tom Zé apresenta como base para a elaboração de “descanções” (ou, para Tom Zé, “des-canções”) como “Maria Bago Mole”, “Rampa para o fracasso”, “São São Paulo”, entre outras, talvez não passe de um desdobramento que tenha como foco primeiro a obra de Euclides da Cunha. E, se nas descancões citadas, ele busca que as pessoas se reconheçam nos personagens ou acontecimentos aí relacionados, é possível pensar que, em *Os Sertões*, ele se reconhece e reconhece os seus, como sertanejo, mas, mais do que isso, é na obra de Cunha que, pela primeira vez, reconhece a fala do sertanejo, não mais saída da boca rude dos clientes de seu pai e das lavadeiras, mas das páginas

¹⁶ Extraído de videotape da TV Cultura, 1991.

ilustres de um objeto cultural valorizado, o livro: seu conhecimento crescera pra além dos balcões da loja paterna. Seu hibridismo cultural deu-se, assim, pela oralidade, mas também pela palavra escrita, permitindo-lhe criar sua palavra cantada ou, parafraseando o título do documentário que ele também protagoniza, sua *Palavra Encantada* (2009).

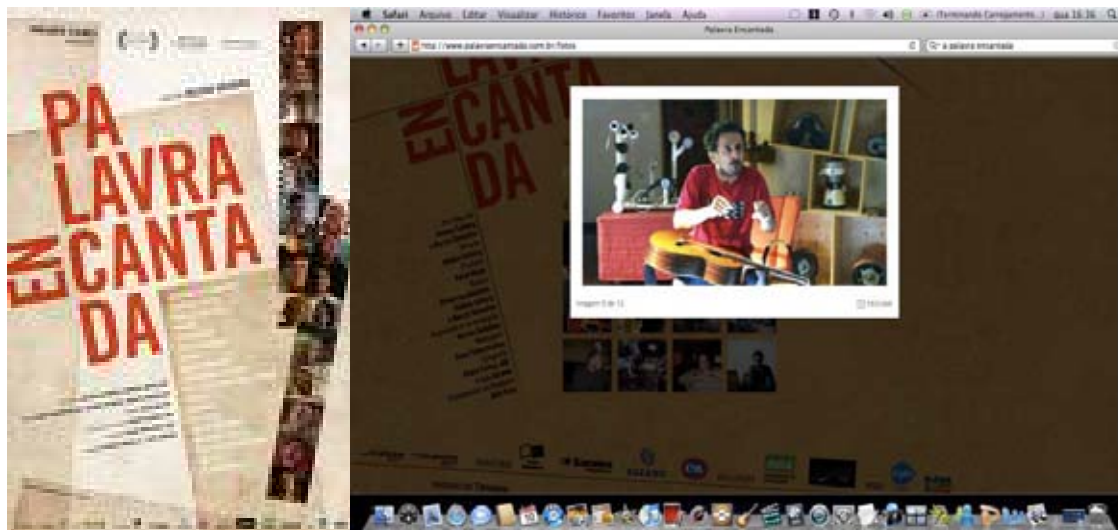


Figura 22: Palavra Encantada, 2009¹⁷.

Esse mesmo livro o remeteria à lembrança do funcionário que ficava por trás do balcão da loja do pai e, então, entendeu que a literatura não estava mesmo tão longe de sua realidade. Sob a impressão dessa descoberta e já trabalhando no CPC (Centro Popular de Cultura), por essa época, compôs “Bumba meu Boi”, juntamente com Capinan (José Carlos Capinan, 1941), criando em seguida a melodia para a letra “Chegança”, no que foi bastante criticado pelo próprio parceiro, por “estar se repetindo”¹⁸. Justamente após esse episódio, resolveu estudar música na UFBA, onde obteria uma bolsa pelo primeiro lugar no vestibular.

Mas, em paralelo à vivência acadêmica, o artista, sempre dono de sentidos aguçados, lembra-se da mãe pelos cheiros de perfume e do pó-de-arroz, além do odor da pomada que ela lhe passava no peito, à noite, para aliviá-lo da

¹⁷ Fonte: Disponível em: <http://www.palavraencantada.com.br/>. Acesso em: 21 jan 2010.

¹⁸ Hoje, investigando a obra do Tom Zé, percebe-se que os ostinatos melódicos da sanfona do disco *Parabelo*, na faixa 9 (“Parabelo”), composta com José Miguel Wisnick, ocorrem também na faixa 14 (“Xiquexique”), do disco *Com Defeito de Fabricação*, que por sua vez é igual à terceira faixa (“Su Su Menino Mandu”), do disco *Nave Maria*. Então o questionamento de Capinan ainda fica no ar e ainda intriga: Tom Zé se repete? E ele mesmo responde, em *Com Defeito de Fabricação*, disco que o trouxe de volta ao Brasil, com fama internacional: ele se autoplaga, sim, e chama isso de “estética do plágio”. Esse disco de sucesso internacional levou-o a se apresentar no festival do Mangue Beat, no “Abril pro Rock”, 1999, em Recife.

asma. Na verdade, sua ligação com a figura materna e feminina é muito forte, levando-o, inclusive, a construir uma “Opereta Segregamulher” (*Estudando o pagode*, 2005), pagode que critica o próprio pagode: em um universo machista, no qual a mulher é reduzida aos movimentos dos quadris, em simplória coreografia resumida a “embaixo - em cima, para a direita e para a esquerda”, Tom Zé projeta um disco no qual tenta recolocar essa mulher no coração do homem, não apenas com o corpo, mas como um ser completo e complexo.

De qualquer modo, seu encantamento pela música deu-se bastante tempo antes, ainda em Irará, aos 17 anos, quando estava indo encontrar-se com meninas no jardim da cidade e foi interrompido pelo amigo Renato de Pedro Martins (1954); como era muito tímido, não foi difícil trocar o encontro pelo que Martins estava para lhe apresentar: um novo instrumento, no lugar da flauta que já tocava - o violão. Ao tocar “Eu não quero outra vida, pescando no rio de Jereré”¹⁹, Tom Zé sentiu-se obnubilado, o que, no seu vocabulário peculiar, significa algo como “abduzido”. O contraponto de primeiro grau em movimento contrário, na nota e contranota entre o violão e a voz²⁰, comoveu-o completamente; o contraponto das notas tocadas simultaneamente, na frase “de Jereré”, influenciou-o suficientemente para torná-lo um compositor:

Frase:	“de	Jê	re	ré”
Voz:	DÓ	SI	DÓ	RÉ
Violão:	DÓ	SI	LÁ	SOL

Figura 23: Contraponto entre violão e voz em “de Jereré”.

Tom Zé revela que esse episódio o fez esquecer as meninas do jardim, sendo tomado por uma emoção estética inexplicável. O discurso dos sons, canal comunicacional que ele domina, em um grau elevadíssimo de vanguarda, foi revelado naquele dia.

¹⁹ CARVALHO, Joubert; OLEGÁRIO, Mariano. “De papo pro ar”. 1931.

²⁰ Enquanto a voz caminha do grave (notas grossas) para o agudo (notas finas), o violão faz um movimento contrário do agudo para o grave.

No entanto, suas influências musicais vinham desde mais cedo ainda. Aos 10 anos, ele ouvia no alto-falante da cidade, Luiz Gonzaga (1912-1989) e seu primeiro baião, gravado em 1946, e Adoniram Barbosa (1910-1982), com o conjunto Demônios da Garoa. E, assim, sua formação deu-se entre esses sons e outros mais, nas ruas de Irará, como os dos cantadores e emboladores de viola (violão de cinco ordens, ou seja, cinco pares de cordas, a chamada viola caipira), além das falas ritmadas nos causos dos vendedores das feiras de rua.

Assim, ao longo dos anos e sempre atraído pela música, tentava cantar, mas não se saía muito bem; inclusive, após um de seus “fracassos”, ao tentar apresentar-se para a namorada Dalma sem que sua voz sequer soasse, foi que percebeu que precisava criar uma nova maneira de fazê-lo, para superar a falta de técnica. Assim criou um “des-canto”, meio recitativo, meio melodioso, a partir das coisas do cotidiano - o prefeito que não havia calçado a rua que prometera, por exemplo. Transformou-se, dessa maneira, em uma “imprensa cantada”, futuro nome de um dos seus discos, de 1999. Aliás, Tom Zé afirma que a primeira música que realmente cantou na vida foi “A moda da mula preta”, de Raul Torres (1906-1970).

A Mula Preta

Eu tenho uma mula preta com sete palmos de altura
 A mula é descanelada, tem uma linda figura
 Tira fogo na calçada no rampão da ferradura
 Com morena delicada, na garupa faz figura
 A mula fica enjoada, pisa só de andadura
 Ensino na criação vejo quanto ela regula
 O defeito do mulão se eu contar ninguém calcula
 Moça feia e marmanjão na garupa a mula pula
 Chega a fazer cerração todo pulo desta mula
 Cara muda de feição, sendo preto fica fula
 Eu fui passear na cidade só numa volta que dei
 A mula deixou saudade no lugar onde passei
 Pro mulão de qualidade, quatro milhões injeitei
 Pra dizer a verdade, nem satisfação eu dei
 Fui dizendo boa tarde pra minha casa voltei
 Soltei a mula no pasto veja o que me aconteceu
 Uma cobra venenosa a minha mula mordeu
 Com o veneno desta cobra a mula nem se mexeu
 Só durou umas quatro horas depois a mula morreu
 Acabou-se a mula preta que tanto gosto me deu .

Com a cidade e a infância permeando desde cedo seu processo criativo, quando já era estudante de música e seguindo linha bastante original, fez uma intervenção (reinterpretação) no folclore, compondo “A lavagem de Irará”:

Lavagem da igreja de Irará

Zé, Zé, Zé Popô
foguetes do ar me anunciou
Irará é meu namorá
e a lavagem é meu amor.
Na Quixabeira eu ensaio,
na Rua de Baixo eu caio
na Rua Nova eu me espalho
na Mangabeira eu me atrapalho.
Pulo pra rua de Cima,
valei-me, Nossa Senhora!
Arrepare o remelexo
que entrou na roda agora.
Arriba a saia, peixão
todo mundo arribou, você não.
Melânia, porta-bandeira,
com mais de cem companheiras,
lá vem puxando o cordão
com o estandarte na mão.
Em cada bloco de cinco,
das quatro moças bonitas,
tem três no meu coração.
Com duas já namorei
por uma eu quase chorei.
Na Lavagem minha alma
se lava, chora e se salva
segunda, lá no Cruzeiro
eu me enxugo no sol quente.
No céu, na porta de espera,
sinhá Inácia foi louvada
vendo os pés de Zé-Tapera
São Pedro cai na risada.
Pé dentro, pé fora
quem tiver pé pequeno
vai embora.
Quem chegou no céu com atraso
foi Pedro Pinho do Brejão
que se demorou comprando
quatro peças de chitão.
Mas logo em sua chegada
duzentas saias rodadas
ele deu ao povaréu
e organizou todo mês
lavagem da porta do céu.
Por favor, me vista
não me deixe à toa
lá naquela loja
tem fazenda boa
tem fazenda boa
pra sinhá-patroa.
Tem fazenda fina
pra moça grã-fina,
tem daquela chita
pra moça bonita.

Nessa trajetória, é até irônico que, mais tarde e já reconhecido como artista, Tom Zé, que chegou a ser preso – após a promulgação do AI-5 - mas não exilado, tenha, no entanto, sofrido exílio em seu próprio país, simbolicamente, já que teve “apagada” sua arte, apagando-se assim a pessoa do artista, que chegou mesmo a adoecer.

Hoje, passados 17 anos desse ostracismo, Tom Zé volta à mídia com força total, graças ao ex-vocalista do conjunto Talking Heads, David Byrne, que esteve no Brasil nos anos 1980 para lançar seu filme *The true history* e, no Rio de Janeiro, comprou vários discos de samba; dentre eles estava “Estudando o Samba” - por sorte, na prateleira errada, como se disse. Ao chegar a Nova York, o músico ouviu o disco e ficou perplexo pela complexidade das texturas, tessituras, harmonias e estruturação musical das composições. Em 1988, Byrne voltou ao Brasil para produzir *Spirity of Dance* (filme sobre o candomblé) e o crítico musical Matinas Suzuky marcou um encontro entre os dois artistas. Na época, David Byrne tinha um selo, *Luaka bop*, e depois montou uma gravadora, com a qual Tom Zé mantém contrato até hoje.

Byrne fez uma compilação dos discos *Todos os olhos*, de 1973, *Estudando o samba*, de 1975, e *Nave Maria*, de 1984, através de fita DAT²¹, recuperando e fazendo tratamento acústico nas gravações. O álbum teve reconhecimento internacional, com o nome *The best of Tom Zé*, em 1990, e ocupou o 16º lugar das paradas da *Bill Board* (a bíblia da música do mundo). Logo em seguida, lançou *The hips of tradition*, em 1992. Mas foi com o disco *Com defeito de fabricação* que, como dissemos, Tom Zé voltou ao Brasil, ovacionado, entre lágrimas de artistas e do público do festival projetado para promover o Movimento Mangue Beat (ou Manguebit) em Recife. Caetano Veloso informa em seu livro *Verdade Tropical* (1997) que o ressurgimento de Tom Zé mexeu com a imprensa brasileira, com ele e com a vida do próprio Tom Zé, abrindo diálogos da música brasileira moderna com o restante do mundo:

[...] David, tendo comprado um álbum de Tom Zé - *Estudando o Samba*

²¹ Fita cassete de gravação digital, a DAT (Digital Audio Tape), da Sony Music, surge no final dos anos 1980 em concorrência com o formato DCC, da Philips. Devido ao elevado preço dos equipamentos e dos cassetes DAT, foram utilizadas quase exclusivamente nos meios profissionais.

- que o surpreendeu e apaixonou. A apresentação que ele fez de Tom Zé, primeiro numa coletânea lindamente editada, depois numa produção com inéditas, foi a confirmação e o aprofundamento da originalidade e pertinência de sua visão de nossa música moderna. Tom Zé estava esquecido no Brasil. E os discos de caráter experimental dos anos 70 eram em geral considerados datados e fora de moda. A atenção de Byrne mexeu com a imprensa brasileira, com a vida de Tom Zé, conosco. E abriu uma nova faixa de diálogo internacional para a nossa música (VELOSO, 1997, p. 508).

Trajetórias e merecidos reconhecimentos à parte, escolhemos o design das capas de discos do Tom Zé pela nossa identificação com seu design de som na exploração de sons eletroacústicos e eletrônicos que são usados na educação musical infantil - a exemplo das bexigas friccionadas nos dentes - e na música “Xique-xique”, mas também pelo seu disco *Jogos de Ar mar*, que vem com um CD extra com amostragens de som, servindo de *sample* para ser usado pelos *sound designers* (designer do som ou desenhista do som), com finalidades diversas, como na produção sonora de propagandas e publicidades, sonorização de games ou hipermídia ou, ainda, para que seus ouvintes reinterpretem sua obra, criando novas combinações sonoras, assim como um DJ.²²



Figura 24: Equipamentos de som. Fonte: acervo pessoal.

²² Disc-Jóquei: operadores de máquinas - tocadores de vinil ou CD, conhecidos como: CDJ - que permitem mixar, cortar, colar e colocar efeitos sonoros. Desta forma, o DJ, reinterpreta a obra original.



Figura 25: Equipamentos de som. Fonte: acervo pessoal.



Figura 26: *Private Pool Party* - São Paulo, 2009. Fonte: acervo pessoal.

Pese-se também que, com a redescoberta do movimento tropicalista no mercado internacional e a consequente redescoberta do compositor Tom Zé (Figura 25) e de Os Mutantes, na pessoa de Arnaldo Baptista Dias, há um reencantamento internacional com a Tropicália.



Figura 27: Cartaz do filme²³ “Tom Zé, astronauta libertado”²⁴.

Também as obras de Hélio Oiticica, que nunca deixaram de ser expostas, ajudaram a reviver o movimento, unindo novamente música, exposições e shows simultâneos. Como Arnaldo Baptista, Tom Zé manteve-se experimentalista, com suas ideias de vanguarda que moviam os tropicalistas para a poesia concreta, para a música eletroacústica, urbana e caipira, fazendo com isso um hibridismo de gêneros musicais do movimento *pop* com a música étnica brasileira, visitando a música erudita de vanguarda internacional, o dodecafonismo^{vii}, a música aleatória, o *rock and roll* e a música concreta^{viii} e eletrônica^{ix}.

Os anos 1960 foram a década do LSD e esse resgate dos ideais tropicalistas sugere um retorno à loucura imagética proporcionada pelo alucinógeno. E, mesmo não sendo usuário de drogas imagéticas ou sonoras, o compositor Tom Zé é considerado por parte da mídia, ainda hoje, o mais “louco dos loucos”; seus *happenings* e *performances*, bem como o design dos figurinos, cenários e

²³ A partir de uma oficina de experimentação musical ministrada pelo músico Tom Zé, em Astúrias (Espanha), o filme faz uma retrospectiva de seu contínuo processo de experimentação desenvolvido desde os anos 1970. O filme lança luz sobre a original metodologia de criação que o artista insiste em procurar.

²⁴ Disponível em: <<http://www.xiquexiquefilms.com>>. Acesso em: 18 nov 2009.

iluminação dos shows, os instrumentos musicais criados por ele e as capas de seus discos confirmam-nos que sua atitude ainda é tropicalista.



Figura 28: Design do LSD²⁵.



Figura 29: Design do Ecstasy²⁶.

2.2. O MANGUE BEAT

De volta a São Paulo, depois de uma temporada de pesquisas em Pernambuco nos anos 1960, Gilberto Gil uniu-se a Caetano Veloso e outros artistas de áreas diversas, para discutir questões relacionadas à nova estética musical, dentre as quais a inclusão da guitarra e dos mais variados sons regionais (como a Banda de Pífanos de Caruaru), nos arranjos da Música Popular Brasileira. Pode-se afirmar que uma parte da concepção da Tropicália deriva dessas pesquisas de Gilberto Gil, em Pernambuco, região que, na década de 1990, daria origem ao Mangue Beat.

A respeito da redescoberta de Tom Zé e da cultura de massa em apreciar o que há de melhor da nossa música, nos revela Agra (2004, p. 172):

[...] Chico Science conseguiu o prodígio de inverter definitivamente o circuito pró-sul do Brasil, enquanto a planetarização da cultura tornava

²⁵ Disponível em: http://neurophilosophy.files.wordpress.com/2006/10/lsd_collage2.jpg. Acesso em: 15 mar 2010.

²⁶ Disponível em: <http://4.bp.blogspot.com/êxtase.jpg>. Acesso em: 15 mar 2010.

possível a redescoberta de um tropicalista esquecido, Tom Zé, pelo público do país e do exterior. Hoje, com o prestígio que a música moderna brasileira passa a ter mundialmente, até mesmo em terrenos de grande exigência tecnológica como a música eletrônica, torna-se possível pensar que a idéia de Oswald de Andrade finalmente se concretiza. A massa está comendo o biscoito fino.

O movimento Mangue Beat surgiu como metáfora do ecossistema manguezal, um dos biomas mais ricos e diversificados de todo o planeta. Seu objetivo era recriar, na cena musical, a mesma diversidade dos manguezais. E, com essa bandeira, ganhou forma também em outras expressões artísticas (como o cinema, a moda e as artes plásticas), além de extrapolar as fronteiras pernambucanas, para influenciar músicos de todo o país. Dessa maneira, pode-se dizer que houve uma “retroalimentação” entre o Tropicalismo e a música de Pernambuco, uma vez que a estética do movimento Mangue Beat é plena de referências tropicalistas (leia matéria de José Teles, jornalista do Mangue Beat, acerca de Tom Zé, no Anexo 3).

Ambos os movimentos Tropicalista e Manguebeat fazem convergir, na música, várias áreas do conhecimento - como moda, fotografia, produção gráfica, vídeos, relações públicas, assessoria de imprensa e marketing -, de modo que a presença do elemento “design” torna-se constante nos movimentos musicais.

Não poderia ser diferente num país multicultural, formado por índios manipulados, negros escravizados, europeus e imigrantes de diversas partes do mundo, e no qual se praticam as mais variadas crenças e ideologias. A música, assim, molda-se como uma mescla de múltiplas referências de diversas áreas do conhecimento, como afirma Tom Zé, ao misturar rezas, orixás e comunismo num só cotidiano:

O mais pratica-se desde pequeno: a gente acorda, reza o pai-nosso, beija o patuá, vai à missa das oito, beija a mão do padre, passa no Partidão pra ser o “Anticristo”, como Nietzsche, toma um banho de folha, bota o colar de Oxóssi e vai bater um atabaque no terreiro de mãe Menininha (ZÉ, 2003, p. 77).

Esse hibridismo está presente em todos os momentos de nossas vidas: no cotidiano na educação informal, no ensino de práticas aparentemente segregacionistas, na construção da própria estrutura do pensamento - entre conhecimentos móveis e instáveis - do indivíduo brasileiro.

Diferentemente do movimento Mangue Beat, lançado através de jornais pelos seus próprios idealizadores, a Tropicália não se lançara com manifestos jornalísticos, mas por meio de um *Disco-manifesto* e fora se juntando a partir de diversas frações (unidas pelo momento histórico do Golpe Militar e pela busca das liberdades individuais e coletivas), na direção de uma estética híbrida nacional e internacional, arcaica e moderna.

[...] perturbou-se o sonho da forma pura. A forma foi contaminada.
Mark Wigley (POYNOR, 2003, p.47).

De acordo com Poynor (2003), acerca da contaminação das formas, gerando diversas outras formas, no Pós-moderno, assim se deu a Tropicália de Tom Zé; essa Tropicália de Irará deu-se na dialogicidade das vozes, sons e cores que ecoam na mente do artista. Sua arte se dá entre o audível e o visível, através de Irará e do movimento estudantil que estava conectado a uma teia de relações internacionais, fugitiva da guerra, procurando “paz e Amor” - o movimento *Hippie*. Nesse cenário colorido do *power flower*, entre as reminiscências de retalhos de tecidos coloridos, Antônio José Martins - agora Tom Zé - consolida-se como artista. Inicia-se, assim, o tecido de uma grande colcha de retalhos imagética.

Dentro dessa dialogicidade que se configurou em uma linguagem tropicalista, passando pelo Pós-moderno, chegamos a um novo momento histórico que, segundo Arlindo Machado (2007, p.24), mostra-se híbrido.

Se em tempos heróicos, como aqueles da escola de Frankfurt, por exemplo, a distinção entre um bom e um mau objeto de reflexão era simplesmente axiomática, nestes nossos tempos de ressaca da chamada ‘pós-modernidade’ a cisão entre os vários níveis de cultura não parece tão cristalina. Em nossa época, o universo da cultura se mostra muito mais híbrido e turbulento do que o foi em qualquer outro momento.

Dentro desse contexto híbrido e turbulento, Tom Zé lançou um álbum intitulado *Danç-Êh-Sá*, que poderia ser chamado *Estudando o Funk*. Sua inspiração deu-se depois de ouvir uma pesquisa da MTV entre os jovens, que diziam: “Somos consumistas, somos egoístas, hedonistas, não queremos saber da solidariedade ou de qualquer responsabilidade social”; após uma entrevista de Chico Buarque de Holanda, em 2005, dizendo: “[...] a canção acabou”, e depois de ler na revista *Concerto*, de 2004, o maestro Julio Medaglia, em artigo sobre a potência do novo som instalado em carros, assumindo um *mea culpa* pelo desleixo da sociedade culta

musical que não acompanhou com “novos conteúdos, uma revolução técnica gigantesca que levou o raciocínio sonoro a um novo século”. E o compositor afirma na contracapa do disco *Danç-Êh-Sá*: “Não acredito”.

Sua linguagem tornou-se tão híbrida, que lançou um álbum repleto de referências do funk carioca, um disco com apenas murmúrios, sussurros e gritos em uma linguagem que mostra a tecnologia a serviço da humanidade, contra as declarações hedonistas da pesquisa realizada pela MTV e contra a banalização da sexualidade feminina do funk, a exemplo da canção: “*tô ficando atoladinha*”. Em seu blog oficial, Tom Zé ironiza a canção, explicando-a e classificando-a como: metarrefrão, microtonal e plurissemiótica (ver declaração compilada do Blog oficial do compositor no Anexo 4).

Nessa análise tropicalista do funk carioca, observamos o caráter ácido de Tom Zé, inclusive nas explicações acerca do refrão, denominado pelo compositor de “metarrefrão, microtonal e plurissemiótico”. Sobre a paródia, aliás, afirma Favaretto (1996, p.112) a respeito dos compositores tropicalistas:

[...] Daí o caráter ativo e subversivo da alegoria tropicalista, pois, ao libertar-se do desejo da totalidade, lança-o no fragmentário puro. O fragmento é agressivo porque ironiza o todo, desapropriado pela operação parodística: é neste sentido que se pode dizer que o tropicalismo é a interpretação da interpretação.

Pois Tom Zé assume sua subversão, sua interpretação ambígua e cria um contexto que, ao mesmo tempo que critica a banalização da sexualidade feminina, por exemplo, é a favor da sua libertação. De modo que o Tropicalismo ainda está vivo em seu trabalho, através da eterna busca experimental e da retroalimentação dos movimentos tropicalista e mangue beat, e na dialogicidade que move o compositor nas reinterpretações dos diversos gêneros, tais como samba, pagode, funk e bossa nova.

Notas:

ⁱ Através de Orlando Sena, Tom Zé fez amizade com Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa e Maria Bethânia, com quem integrou o show Nós por exemplo, no Teatro Vila Velha. Nascia nele o encanto pela música popular.

De Salvador para o Sul - roteiro inevitável -, a chegada foi aos poucos: em 1965 apresentou-se em São Paulo no show Arena canta Bahia, de Augusto Boal, ao lado de seus amigos baianos, e fez sua primeira gravação, na RGE: Maria do colégio da Bahia (“Maria, tão boa é,/ Carregava também bondade/ No seu tabuleiro de acarajé”). Em 1967, esteve novamente em São Paulo para inscrever Moreninha no Festival da Record. No ano seguinte chegou para ficar (PASCHOAL et. al, 1979, p.10).

ⁱⁱ Numa de minhas idas à Bahia – eu não passava mais de dois meses sem ir a Salvador – convidei Tom Zé para ir para São Paulo comigo. Tom Zé tinha sido nosso companheiro nos shows do Teatro Vila Velha. Quando comecei a frequentar os meios artísticos e boêmios de Salvador, ele já era uma figura conhecida dos estudantes universitários. Assim como Capinan – com quem, de resto, ele tinha colaborado em alguma peça do braço baiano do CPC da UNE –, Tom Zé tinha prestígio entre os artistas que eu conhecia: as pintoras Sônia Castro e Lena Coelho, a dançarina Laís Salgado, os professores Paulo e Rena Faria, todos me falavam dele. Quando afinal nos conhecemos, ele me cativou pelo seu ar de sertanejo, por suas observações pseudo-mal-humoradas expressas num sotaque rural que mais realçava do que escondia a elegância clássica de seu português culto e correto. Seu físico de duende mameluco, de personagem de lenda cabocla confirmava sua condição de pessoa especial. Tom Zé tem uns olhos muito vivos, como que a provar que uma intensíssima concentração de energia é a razão de ele ser tão miúdo. Essas indicações de excepcionalidade eram em parte confirmadas por suas canções satíricas feitas em tom deliberadamente folclórico. Consistindo em longas crônicas da vida urbana de Salvador e em retratos de personagens típicos ou de exceção, essas composições de sua primeira fase mostravam-se a um tempo atraentes em sintonia com os interesses estéticos da bossa nova. Sua inteligência e originalidade pessoal asseguravam que sua produção não fosse simplesmente antiquada. E ele, diferentemente de mim e de Gil, estava estudando nos Seminários Livres de Música – que é como o reitor Edgar Santos e o professor e maestro Koellreuter decidiram chamar a escola de música – da Universidade da Bahia. Essa escola, com todas as escolas de arte fundadas por aquele reitor, trouxera para Salvador as informações da vanguarda internacional – o que, como já contei, nos modelou a todos os membros da geração. Tom Zé (como Djalma Correia e Alcivando Luz) decidira ter contato direto com o currículo, enquanto Bethânia e eu éramos apenas habitués dos concertos semanais no salão nobre da reitoria – e Gil e Gal, nem isso. Com a virada tropicalista, achei que a sofisticação antibossanovista de Tom Zé, a ligação direta que ele insinuava entre o rural e o experimental, encontraria lugar no mundo que descortinávamos (VELOSO, 1997, p. 275-276).

ⁱⁱⁱ Quando as vaias soaram no auditório, junto com as primeiras bombinhas que estouraram perto da mesa dos debatedores, eles perceberam que haviam caído em uma armadilha. Convidados oficialmente para discutir suas ideias tropicalistas, só então Caetano, Gil e Torquato tiveram certeza de que estavam ali, antes de tudo, para serem provocados e agredidos.

O debate daquela noite - 6 de junho de 68 - fora organizado pelos estudantes da FAU, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, que funcionava na Rua Maranhão. Um panfleto distribuído à plateia, na porta do auditório, já indicava as intenções do evento. Era uma espécie de manifesto contra o Tropicalismo, que Augusto Boal escrevera por ocasião do espetáculo 1a Feira Paulista de Opinião, cuja estreia acontecera na noite anterior, no Teatro Ruth Escobar.

Nesse texto, intitulado “Chacrinha e Dercy de Sapato Branco”, o diretor do Teatro de Arena expunha suas críticas aos tropicalistas, obviamente incluindo as ideias e o teatro de Zé Celso Martinez Correia, do Oficina, no centro de sua mira. Depois de taxar o movimento de ‘Neo-romântico’ (acusando-o de atacar apenas as aparências da sociedade) e ‘inarticulado’ (por limitar-se somente a ‘espinafrar’, sem ligar-se a nenhum ‘sistema’), Boal lançava o desafio irônico:

‘Eu vou começar a acreditar um pouco mais nesse movimento quando um tropicalista tiver a coragem de fazer o que Baudelaire já fazia no século passado: andava com cabelos pintados de verde, com uma tartaruga colorida atada por uma fitinha cor-de-rosa. No dia em que um deles fizer coisa parecida é capaz até de dar uma boa dor de cabeça a algum policial... (Será sem dúvida uma contribuição para a revolução brasileira)’.

Com uma recepção tão amistosa, o circo já estava armado para pegar fogo. Não foi à toa que, ao noticiar o evento, na edição daquela quinta-feira, a Folha de S. Paulo antecipara a temperatura no auditório da FAU: ‘Dizem que vai esquentar’. Para polemizar com os convidados, os organizadores escalaram dois conhecidos opositores do Tropicalismo: o compositor Maranhão (também aluno da FAU) e o jornalista Chico Assis. Pressentindo que o ambiente seria desfavorável, Guilherme Araújo decidiu reforçar o time tropicalista, convidando os poetas concretos Augusto de Campos e Décio Pignatari (CALADO, 1997, p.199-201).

^{iv} Segundo Zuza Homem de Mello (2006, p.17-18):O Período 1958/1972 assistiu ainda ao final da canção carnavalesca tradicional. Com as gravadoras se desinteressando por esse tipo de música, à medida que aumentavam os custos da produção fonográfica, a marchinha e o samba de carnaval praticamente desapareceram durante os anos sessenta, substituídos pelo samba-enredo das escolas de samba.

Um segmento da música popular que ganhou forte impulso nessa época, tornando-se uma das maiores fontes de lucro das gravadoras, foi o da canção sentimental popularesca, depreciativamente chamada de brega-romântico. Dos consagrados Nelson Gonçalves, Ângela Maria e Cauby Peixoto, com presença também em outras áreas, ao simplório sertanejo Teixeira (Vitor Mateus Teixeira), engrossando a relação dos especialistas no gênero Anísio Silva, Altemar Dutra, Orlando Dias e muitos outros.

Competindo com as novidades do Período, mantiveram-se em evidência vários cantores, músicos e compositores vindos de épocas anteriores, que assim reafirmavam sua competência e prestígio popular. Entre esses artistas, das mais variadas tendências, se destacariam figuras como Adoniran Barbosa, Dalva de Oliveira, Dorival Caymmi, Elizete Cardoso, Jamelão e Roberto Silva, além dos citados Nelson, Ângela e Cauby.

No setor da tecnologia foi completada a implantação do sistema estereofônico de gravação e reprodução do som, ao mesmo tempo em que se difundia o uso dos gravadores caseiros de fita magnética, preferencialmente o cassete, então recém-inventado, e se aposentava para sempre o disco de 78 rotações. Já a televisão se expandiria de forma avassaladora, obrigando o rádio a se contentar com o esquema de música (gravada), esporte e notícia, para sobreviver.

^v “[...] acabei optando por um vestibular duríssimo, mais de 300 candidatos para 30 vagas, para entrar na ESDI - Escola Superior de Desenho Industrial -, então no seu segundo ano de funcionamento, menina dos olhos do governo Carlos Lacerda e uma de suas iniciativas mais progressistas. Uma escola-modelo de altíssimo nível, com professores da Hochschule für Gestaltung, de Ulm, da Parsons School of Design americana, além de gente do calibre de Décio Pignatari, para ensinar Teoria da Informação; Aloysio Magalhães e Alexandre Wollner, para Comunicação Visual; o crítico Flávio de Aquino, para História da Arte, e Zuenir

Ventura, para Comunicação Escrita. Mas existiria mesmo isto, o 'design brasileiro', a tal 'forma brasileira' que buscávamos? - nos perguntávamos, enquanto matávamos aula de Lógica Matemática no boteco" (MOTTA, 2001, p. 73).

^{vi} A Universidade Federal da Bahia era um tipo de versão brasileira da Bauhaus (escola de design, artes plásticas e arquitetura de vanguarda que funcionou entre 1919 e 1933 na Alemanha) e da Escola de ULM (escola de design sucessora da Bauhaus, fundada na Alemanha em 1952, que funcionou até 1968), em que se buscava a integração das linguagens em um design total. Segundo Veloso (1997, p.58), para tanto, foram convidados os melhores professores estrangeiros de vanguarda, para ensinar, teatro, música e dança, tornando-a um pólo cultural de fomentação de conhecimento artístico e político-filosófico, através também da UNE (União Nacional de Estudantes) e do CPC (Centro Popular de Cultura), vinculados aos estudantes, que buscavam, por meio das artes, discutir os problemas políticos e sociais do país, com o apoio do Partido Comunista. Salvador vivia um período de intensa atividade cultural, graças à decisão do então reitor da Universidade Federal (pública, há também a Universidade Católica, que é privada), Dr. Edgar Santos, de somar às atividades acadêmicas das faculdades convencionais escolas de música, dança e teatro, e de convidar os mais arrojados experimentalistas em todas essas artes, oferecendo aos jovens da cidade um amplo repertório erudito.

^{vii} É nesse contexto que, em 1923, com a obra *Five Piano Pieces, Opus 23*, Schoenberg apresenta o dodecafonismo como um novo sistema de composição. A tonalidade, isto é, a prática de organizar uma música em redor de uma nota particular (a *tônica*) tem sido aspecto primordial na composição musical. A tônica define um *tom central* e, em torno dela, gravitam a harmonia e a melodia. O dodecafonismo criado por Schoenberg tem a intenção de acabar com este papel central da tônica, assim como com a hierarquia que a tonalidade estabelece entre as 7 notas da escala tradicional. O princípio básico é o de que cada uma das 12 notas musicais que compõem a oitava deverá ter o mesmo número de ocorrências em cada composição musical. Esse método sofisticado consiste em fixar uma determinada ordenação das 12 notas da escala cromática previamente escolhida pelo compositor. Assim, os 12 sons ordenados sequencialmente (sem qualquer repetição), arranjos numa determinada ordem e usados em qualquer oitava e em qualquer ritmo, poderão constituir uma série. Após a escolha de uma série de 12 notas, a qual servirá como base a cada composição, só se poderá utilizar essa série na sua forma *original* ou, então, outras que estejam em simetria com essa. É o caso da série *invertida* ou retrógrada (lida do fim para o princípio) e da *transposta* por alguns meios tons. Tendo como regra que nenhuma série comece antes de terminar a anterior, consegue-se que, no final, apareçam as 12 notas o mesmo número de vezes. Mas, qual afinal a relação dessa técnica de composição musical com a Matemática? É que as regras desse sistema de composição são passíveis de uma tradução matemática. Na verdade, as notas podem ser representadas através de números, associando-se a cada uma delas um número. Por exemplo, as notas consecutivas podemos fazer corresponder números consecutivos e, assim, construir uma série efetuando operações no chamado *conjunto dos inteiros módulo 12*. Uma série pode então ser definida como uma permutação dos inteiros 0, 1, 211. No entanto, nem todas essas permutações são utilizadas como séries. Aos compositores não interessam todos os tipos de séries mas apenas aquelas que têm determinadas propriedades musicais (Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/docentes/opombo/seminario/musica/numero12.htm>>. Acesso em: 11 mar 2010).

^{viii} Trata-se de uma técnica experimental de composição, que evita os instrumentos tradicionais, substituindo-os pelos sons produzidos por objetos variados, de baldes a serras elétricas. Seu inventor foi o francês Pierre Schaeffer. Tudo começou em 1949, em Paris, quando ele fundou um clube - chamado Club d'Essai - especialmente para desenvolver esse tipo de experiência. Ali surgiu a ideia básica do gênero: gravar ruídos para com eles compor

peças musicais. Assim, Schaeffer combinava em fitas magnéticas o barulho de vassouras raspando o chão com os de água saindo pela torneira e rolhas saltando de garrafas. Sua obra mais conhecida é *Symphonie Pour un Homme Seul* (Sinfonia Para um Homem Só), de 1950.

Apesar de ter permanecido obscura para o grande público, a música concreta influenciou muita gente. "Suas lições se estenderam por áreas surpreendentes, que vão do rock progressivo à atual música eletrônica dos DJs", diz o crítico musical Arthur Nestrovski, professor da Pontifícia Universidade Católica (PUC), de São Paulo. No Brasil, um dos artistas mais influenciados por Schaeffer foi Hermeto Paschoal. Em "Sereiarei", de 1973, ele dividiu os vocais com porcos, perus, galinhas, patos, coelhos e gansos: um verdadeiro clássico da música concreta rural! (Disponível em: <http://mundoestranho.abril.com.br/cultura/pergunta_286075.shtml>. Acesso em: 10 mar 2010).

^{ix} Ao traçar um paralelo entre o *rock and roll* e a música eletrônica, consideramos aquele como um tipo de música apreciado *a priori* a partir do "imagético", que poderia ser disparado com o uso do LSD. Já a música eletrônica seria apreciada *a priori* com o uso do *ecstasy* (metanfetaminas misturadas a outros componentes), que dispara movimentos corporais involuntários. Desse modo, configura-se o *rock and roll* como uma **música para se ouvir** e a música eletrônica (devido ao seu RPM - rotações por minuto - em torno de 140 bpms), como uma **música para dançar**. Classificamos, dessa forma: o LSD como uma droga imagética capaz de produzir distorções de cores, formas e contornos alterados, além de sinestésias (estímulos olfativos e táteis que parecem visíveis e cores que podem ser ouvidas), e o *ecstasy* como uma droga psicolúdicossonora, provocando também sensações táteis e atrações dos corpos, pelo efeito psicotrópico.

CAPÍTULO 3 - O PROCESSO PROJETUAL DO COMPOSITOR

3.1. O SURGIMENTO DE UMA LINGUAGEM

Para chegar a compor “RG 44687043, CIC 957485 e ISS 542048043, INPS 952048, Ordem dos Músicos do Brasil 85040, CGC 956048042”, o compositor Tom Zé realizou um percurso de aprendizado que passou pela educação informal e formal. Buscava, em verdade, novas maneiras do dizer, novas formas que trouxessem a precisão cirúrgica da crítica (humorada e debochada, quase sempre) que desejava expressar.

Quando se trata de uma canção como *Identificação* (“RG 44687043, CIC 957485 e ISS 542048043, INPS 952048, Ordem dos Músicos do Brasil 85040, CGC 956048042”), eu poderia ter dito: o homem está se desumanizando, e daí pra frente. Talvez com um balançozinho pudesse tocar no rádio. Mas prefiro: “RG 4468...”. Prefiro a linguagem indicial ao invés de fazer uma tradução, que já seria opinativa. Configuro o acontecimento e permito às pessoas um ato de inteligência. Quero que elas pensem, e não que recebam palavras de ordem ou traduções acabadas, onde sejam consumidoras mortas. Mas tem gente que reage mal porque está acostumada a ser carneiro e, quando é convidada a ser gente, toma medo e cobra as palavras de ordem, pede heróis (ZÉ, 1979, p.10¹).

Em outra ocasião, nos anos 1960, o artista foi convidado a cantar no programa de TV “Escada para o sucesso”, em Salvador, mas como não conhecia os assuntos do dia a dia da população, mas queria falar sobre eles, comprou três jornais locais, recortou-os e compôs um tipo de “jornalismo cantado”. Então, para esse programa, Tom Zé compôs a canção “Rampa para o fracasso”: estava criada a sua linguagem, a “des-canção” que, como visto, teria lugar importante na proposta tropicalista.

¹ ZÉ, Tom. *Nova história da Música Popular Brasileira*, Editora Abril Cultural, 1979, p.10



Figuras 30, 31 e 32: Fotos do show “Espinha dorsal” (retrospectiva da carreira do Tom Zé), Teatro FECAP, São Paulo, 2009. Fonte: acervo pessoal².

Aliás, o Tropicalismo como proposta, falando-se em design, mereceu de Tom Zé uma referência à criação alfanumérica gutemberguiana, afirmando que “a Tropicália pós-gutemberguiana comunicava-se através das roupas de tons fortes (amarelas, vermelhas), cores berrantes, cabelos que cobriam as orelhas, costumes não masculinos para a época”. Os tropicalistas tinham, assim, o propósito de comunicar-se também através do cabelo, das cores das roupas, do cinema, teatro, TV e cartazes, com o propósito de propor mudanças. Tudo se transformava, então, em signos e linguagem.

Na verdade, é essencial lembrar aqui o cenário da época: a década de 1960 refletia um contexto sociocultural efervescente, de inovação e ruptura com a tradição, que influenciaria os jovens do mundo inteiro. Também aqui, no Brasil, buscou-se um projeto de crescimento econômico, tecnológico e cultural, numa espécie de “antropofagia”³ de referências, por meio da qual digeriríamos ou devoraríamos todas as informações e tendências estrangeiras do momento, para, partindo dessa incorporação e sem copiá-las, no entanto, constituir um projeto autêntico. Do mesmo modo, o neorregionalismo foi parte integrante da “antropofagia tropicalista”, divulgando que devemos estar centrados no ambiente em que nascemos, mas com as percepções e canais abertos para o espaço interterritorial: os caminhos são múltiplos, incertos, mas cada projeto é único e deve ser explorado

² Nesta foto podemos ver a escada no canto direito, representando no design do palco a música “Rampa para o fracasso”, que Tom Zé cantou no programa “Escada para o Sucesso”. Diversos figurinos de outros shows são pendurados para compor o cenário e a estética geral da iluminação e a dispobilização dos objetos cênicos são carnavalizantes. Cores fortes e berrantes típicas dos anos 1960 também compõem a cena.

³ Referência ao “Manifesto Antropofágico”, de Oswald de Andrade, em Revista de Antropofagia, Ano 1, No. 1, maio de 1928.

e visto por diversos lados, diferentes profissionais, sempre na busca de uma compreensão, da ética e cultura planetária, em sua complexidade, como diz Edgar Morin (2007).

Assim, ocorridos em momento de extrema agitação no universo revolucionário da época, como o dos episódios com estudantes da França ou de vários lugares do mundo, eventos como a chegada do astronauta americano Neil Armstrong à Lua, a comercialização da pílula anticoncepcional, a ida do soviético Yuri Gagarin ao espaço, o assassinato do presidente americano John Kennedy e a crise dos mísseis de Cuba também influenciaram as artes, a cultura e o design, em nosso país. O nosso mundo, tal como se conhecia até então, nunca mais seria o mesmo.

E nessa multiplicidade e nessa ruptura, nessa ânsia por inovação, na verdade, Tom Zé encontrou algum ambiente receptivo de que necessitava para transformar a “deficiência” do seu cantar – já que não dominava técnicas de canto - em recurso profissional, subvertendo o sistema e usando, assim, o “erro como acerto”, na gênese do seu projeto artístico. Porém, ainda assim, “destoava” da maioria, já que outros tropicalistas possuíam qualidades vocais para continuarem seus projetos como cantores daquilo que se configuraria futuramente como a Música Popular Brasileira (MPB): belas vozes e técnica aproximavam-nos do público, enquanto a sintaxe sonora de Tom, em contrapartida, sendo mais complexa pelo uso de uma linguagem eletroacústica e melodias não lineares, bem como suas dificuldades vocais podem ter sido a causa do afastamento desse mesmo público, nos anos 1980 (mais tarde, haveria o ressurgimento desse “descanto”, contudo, levando Tom Zé a ser conhecido e admirado pelo mundo nos anos 1990 e 2000⁴, mesmo por aqueles que já conheciam outros tropicalistas).

De todo modo, Tom Zé, assim, desenhou-se, construiu-se, fabricou-se e projetou-se na sua não-capacidade de compor letras e melodias simples e, portanto, facilmente vendáveis. Em contrase, o artista, a partir de seu imaginário, construiu uma linguagem própria e peculiar, influenciada – como se disse - pela vivência na cidade baiana de Irará com os folguedos, emboladores, cantadores de bordões das feiras-livres; pela audição das músicas, através do megafone da cidade; pelas

⁴ Segundo a Revista Rolling Stones.

tradições orais da “Chegança”⁵ e, do “Bumba-meu-Boi”, retratos de uma vida vivida no Brasil nordestino, muitas vezes reflexo das influências árabes trazidas pelo colonizador. Tornou-se, assim, herdeiro da tradição oral pré-gutemberguiana, sem a escrita das letras e das partituras das canções das óperas, sem a técnica das imitações melodramáticas dos cantores de época ouvidos na sua infância⁶. Por outro lado, pelo rompimento com a técnica operística pela Bossa Nova e, portanto, pela possibilidade de reinterpretar canções mesmo com pouca voz, Tom Zé retomou a esperança de ser cantor. Com a ida para a Universidade Federal da Bahia, conheceu os movimentos de vanguarda da música erudita que, afinal, se misturariam com todo o restante de suas referências e vivências, formando o “Tropicalismo de Tom Zé”. Assim, por meio de experimentações e tendo como exemplo João Gilberto, além de toda a bagagem da cultura informal e formal, Tom Zé construiu textos com as múltiplas vozes que ecoam no seu subconsciente. Sobre esses múltiplos ecos, afirma Barthes (1988):

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico, que seria a ‘mensagem’ do Autor-Deus, mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura (BARTHES, 1988, p.68-69)⁷

Tom Zé começa, então, a alterar seu “corpo-composicional”, criando um novo acordo tácito, rompendo o elo forjado das dramatizações expressionistas, para cantar o dia a dia do ouvinte, gerando nessa ação um choque inesperado. Sua linguagem, desse modo, seria próxima à jornalística, num jornal popular que, usando um espelho, mostrasse o rosto do próprio povo. Forma jornalística que o levou a compor o álbum: *Imprensa Cantada*, em 1999.

⁵ “Folguedo das lutas dos árabes contra os mouros” (representação das lutas contra os mouros envolvidos no problema da distribuição da carne), do “Homem da Mala” (personagem que vende unguentos nas feiras aos sábados, contador de causos e estórias).

⁶ A exemplo de Vicente Celestino, compositor que ganharia uma nova roupagem no disco “Manifesto Tropicália ou *Panis et Circencis*”, no qual o expressionismo vocal dos vibratos, empostação e fermatas seriam trocados por uma interpretação mais intimista e bossanovista, na voz de Caetano Veloso.

⁷ BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.



Figura 33: Álbum Imprensa Cantada, 1999. (Fonte: Acervo pessoal)

Falar do público para o público. Como, apesar das rupturas e revoluções no mundo, não tinha o modo de cantar ao gosto da época, assumiu os riscos em suas composições, mudando o tempo do verbo, trocando o ponto no espaço, criando uma nova linguagem cujo objeto eram os amores, sim, principalmente os infelizes e as dores de cotovelo, mas revertendo o que a plateia já esperava ouvir sobre amores falidos. Tom Zé desenhou-se, assim, um grande compositor.

3.2. O DESIGN ENTRE O AUDÍVEL E O VISÍVEL DO COMPOSITOR TOM ZÉ

*Formular o pensamento. Teori zar. Eta defeito da nado!
Nisso sou ré u confe sso. Sem pre gost ei de m e divertir
detalhando cada passo de um plano, elaboração de um
boneco-projeto (TOM ZÉ, 2005, p. 21).*

Assim como Caetano Veloso, na canção “Brasília” (“Tropicália”), analisada no capítulo anterior quanto ao pensamento cinematográfico do compositor, o pensamento composicional de Tom Zé também foi transposto e teorizado no aprendizado de um curso de fotografia da revista *O Cruzeiro*, de dezembro de 1955: “A aula daquele número se chamava ‘limpar o campo’” (ZÉ, 2005. p. 21). Para a primeira foto, o exercício era “limpar o campo”, ou seja organizar os elementos que estavam fora de ordem: telhas quebradas, objetos fora de foco, etc.

Na segunda foto, a tarefa era focar somente na pessoa fotografada. Tom Zé deu-se conta de que a retórica musical era a mesma, tomando para si a ideia de

“limpar o campo”. Tom Zé, então, tomou emprestado de uma lição fotográfica seu novo empenho:

[...] Qualquer criança peceberia tratar-se de textos absurdos e provavelmente irreais. E o assunto? Ah, também era muito restrito. Algumas canções falavam de lugares e situações de um tempo passado, mas o ‘amor’- principalmente o infeliz - era objeto de grande procura. Compreendi, eis o que eu queria: limpar a canção deste (ZÉ, 2005. p.23).

Dessa maneira, criava-se um choque no ouvinte, usando um assunto-espelho: 1. mudando o tempo verbal; 2. trocando o ponto no espaço; 3. achando um acordo tácito substituto; 4. “limpando o campo”.

Dessa forma, Tom Zé, teorizou o seu projeto composicional. Assim como Caetano, que usou imagens para compor “Brasília” (“Tropicália”) como uma câmera cinematográfica na cabeça, Tom Zé aprendeu a driblar seu “erro” enquanto compositor, “limpando o campo” assim como se tivesse com uma câmera fotográfica na mão.

4) LIMPAR O CAMPO

não usar o Corpo-Composicional; plasmar a cantiga com outra matéria.

Já confessei ter plagiado a ideia da matéria sobre o curso de fotografia, publicada numa revista semanal. Curso de Fo-to-gra-fia!

Eu ficava olhando a página, admirado de que tal assunto pudesse ser ensinado. No conceitual da época, fotografia não se ensinava: ou o sujeito nascia para aquilo, quebrava a cabeça errando e acertando, ou não adiantava. Era gosto, vocação, destino e pronto (ZÉ, 2005, p. 22).

O próprio compositor, em seu livro *Tropicalista Lenta Luta* (2007), afirma que teoriza e detalha seu plano, seu projeto, seu design; assim, constroi entre imagens que dão corpo-composicional às suas canções e estas, por sua vez, retroalimentam as imagens que dialogam com cenários, figurinos, iluminação tecida, como a exemplo da dinâmica, na canção “Brigitte Bardot”, e das capas de discos apresentadas no próximo Capítulo.

Aliás, ainda se tratando do processo composicional de Tom Zé (TZ), é esclarecedora a entrevista concedida ao compositor Luiz Tatit (LT) e ao crítico Arthur Nestrovski (AN) reproduzida no livro *Tropicalista Lenta Luta*, quando o compositor revela sua obstinação pelos ostinatos⁸.

⁸ Célula rítmica e ou melódica que se repete por vários compassos (por muito tempo o mesmo ritmo é reproduzido).

AN - E nos *Jogos de Armar* [2000]?

TZ - A maior parte das músicas vieram desse lugar. E também de outro disco, *Nave Maria*, que para mim é uma espécie de fonte. Dele tirei, por exemplo, o baixo de “Passagem de Som”- um baixo muito longo, que não é comum, algo tão longo e repetitivo. Várias canções de outros discos foram tiradas dali.

Quer dizer: [nesse caso] é uma linha de montagem que já chegou a disco, mas não estava satisfatoriamente realizada. Porque tem muito disso, de você fazer e depois pensar: ‘Puxa, isto podia ser melhor aproveitado’. Um dia você não resiste à tentação; tira dali e faz. Usando aquele baixo.

O baixo de ‘Passagem de Som’ é o mesmo de... como é que se chama? ‘Acalanto Nuclear’. Isso é interessante até para levantar outro assunto.

Vocês podiam me dizer assim: ‘Está bem, você faz sucesso nos Estados Unidos e na Europa – me dá a Fórmula’. Eu posso dar. Uma Fórmula tão simples que vocês vão dizer: ‘Essa Europa é idiota!’ ou: ‘Nos Estados Unidos, são loucos!’ Porque foi exatamente essa Fórmula.

LT - Ostinatos.

3.3. A ELETRICIDADE

E, como se disse, houve sempre as referências a vivências e experiências da infância nas terras baianas. Tom Zé assistiu à chegada da tecnologia da eletricidade à sua cidade, às 4 da tarde de um domingo, em fevereiro de 1950, e o design do seu figuno (figura 32) demonstra sua releitura (reinterpretação) do passado, através da figura da lâmpada aplicada no seu paletó. Revelando esse passado, Tom Zé diz:

Estávamos junto do poste da farmácia de seu Chaves, onde havia um transformador.

Perguntei: ‘E que horas vai chegar aqui?’

Ele disse: ‘Chega na mesma hora.’

Ah, eu fiquei ofendido. Reagi: ‘Você quer me enganar. Pensa que sou tabaréu e quer me enganar. Vou falar com tio Elísio, que é meu tio (ZÉ, 2005, p.81).



Figura 34: Foto do show “Espinha Dorsal”, realizado em São Paulo, no FECAP, em 2009.
(Fonte: *Brasileiros*, p. 46, número 26 - setembro de 2009.)

Essa experiência marcou o artista e influenciou o design de som que ele buscava, pois foi a partir dessa tecnologia que migrou do instrumento acústico (violão), para sua concepção de design e criação de instrumentos eletroacústicos, tais como o “herzé”, o “esmeril friccionado a um agô”, ou o “enceroscópio”.



Figuras 35, 36, 37, 38 e 39: Tom Zé em cena com alguns de seus instrumentos (Fonte: <http://www.tomze.com.br>).

De um esmeril friccionando um agogô, Tom Zé encontrou caminhos para superar as dificuldades com o uso das tecnologias, tomando fôlego para prosseguir nas pesquisas para a construção de um som tanto instrumental quanto vocal, ainda não aplicados, até então, à música popular brasileira. O que podemos observar é

que, para a construção de seus instrumentos, o artista usou saberes em ação interdisciplinar, pois, além de criá-los e executá-los, projetou sua forma, função e aplicou nisso a tecnologia eletroacústica, promovendo assim a interligação entre o Design, a Arte e a Tecnologia.



Figuras 40 a 49: O artista mostra as lembranças da eletricidade e da água chegando à sua vida e de sua forma de compor por meio de recortes de jornais em um cenário-instrumento-instalação⁹ (Fonte: http://www.youtube.com/watch?v=bomNqEqV_A).

Uma atitude projetual do compositor verifica-se também no uso da luz, na música “Brigitte Bardot”, em que a iluminação é tecida à melodia, em sincronia com a dinâmica musical:

⁹ Ao mesmo tempo em que os jornais estão empilhados, a lâmpada elétrica está pendurada sobre uma bacia de alumínio com água, usada geralmente para lavar roupa, e a furadeira sem broca e as bexigas, ao mesmo tempo que são um cenário, também são instrumentos musicais e formam uma ambientação como as instalações de Hélio Oiticica, a exemplo de “Tropicália”.

É a dinâmica espacializada do tempo: no forte, o olho do espectador vê um plano médio, digamos, os músicos em conjunto. No fortíssimo, sua visão amplia-se para todo o palco, as cortinas, as luzes saindo dos spots. No pianíssimo, se concentra no detalhe, na expressão do cantor, nos olhos do solista.

Essas perspectivas distendem e variam a concentração dos músculos oculares, enquanto a dinâmica evita o cansaço do espelho auditivo que, diante de um volume constante e igual, acaba anestesiado, ou surdo.

E o mais importante: a união da alternância espacial com a sonora magnetiza o tempo psicológico no palco, porque prende a atenção do ouvinte, e o descontraí (ZÉ, 2005, p. 36).

Nessa canção, através de apropriação de um símbolo pop feminino - a atriz francesa Brigitte Bardot, que representou, na década de 1960, a exuberância da beleza cinematográfica feminina, sendo considerada pela mídia a mulher mais sedutora da época -, Tom Zé, delicadamente, desmistifica sua imagem intocável, questionando a idealização de uma imagem midiática¹⁰. E a letra da canção, acompanhada da ação do artista no momento em que a canta, demonstra seu trabalho do *Light Designer* (sobre o Designer de Iluminação, ver Anexo 6):

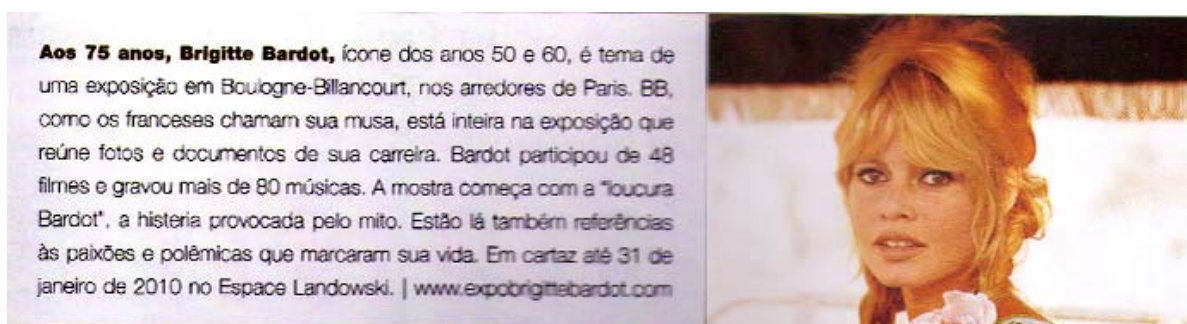


Figura 51: Brigitte Bardot. Fonte: Revista *Expressions Brasil* N. 49 outubro/novembro 2009.

Brigitte Bardot

A Brigitte Bardot está ficando velha,
[Neste momento o foco de luz centra-se em Tom Zé].

envelheceu antes dos nossos sonhos.
Coitada da Brigitte Bardot,
que era uma moça bonita,
mas ela mesma não podia ser um sonho

¹⁰ Em “Brigitte Bardot” há um “culto” ao que não é considerado, classicamente, belo: a velhice (“A Brigitte Bardot está ficando velha, envelheceu antes dos nossos sonhos. Coitada da Brigitte Bardot, que era uma moça bonita”). Há na canção a subversão de valores, que também remete ao caráter carnalizante profano: a desconagração da imagem da atriz, símbolo da beleza feminina. Ela não é mais o símbolo de mulher intocável e dotada de beleza singular, como a mídia mostrara na época de sua eclosão. O símbolo feminino é desconstruído ou descristalizado e passa a ser contemplado através de ritmo, da melodia e do uso de uma harmonia sutil e delicada, apresentando-se, assim, a imagem de uma pessoa que passa, naturalmente, por um processo de envelhecimento. Constrói-se, nesse espaço, a imagem do rebaixamento, da apresentação do “baixo”, o aspecto que, geralmente é omitido pela mídia, a beleza do não belo, do “velho”, do desfazer-se.

para nunca envelhecer.
A Brigitte Bardot está se desmanchando
[Neste momento, a iluminação vem diminuindo gradativamente].

e os nossos sonhos querem pedir divórcio.
Pelo mundo inteiro
milhões e milhões de sonhos
querem também pedir divórcio
e a Brigitte Bardot agora
está ficando triste e sozinha.
Será que algum rapaz de vinte anos
[Marca o começo de tensão no globo ocular- a iluminação caminha para o
apagão total do palco].

vai telefonar
na hora exata em que ela estiver
com vontade
[Ausência total de luz].
de se suicidar?
[Na sílaba 'dar', da palavra 'suicidar', há uma explosão na dinâmica, com
muitas luzes, gritos e sussuros].

Quando a gente era pequeno,
[Retorna a iluminação inicial].

pensava que quando crescesse
ia ser namorado da Brigitte Bardot,
mas a Brigitte Bardot
está ficando triste e sozinha
A Brigitte Bardot está ficando velha, triste,
sozinha, velha e sozinha, [...] sozinha,
[Há uma espera do público por um novo apagão, mas o design não se
repete, resguardando o impacto e a surpresa da frase na qual há apagão e
silêncio súbito].

só..... zinha..... ah ¹¹

É interessante notar que, na linha composicional de “Alegria Alegria”, a canção de Caetano Veloso que inaugurou nos Festivais da Canção nova forma no corpo tropicalista da canção, Brigitte Bardot, também é citada: “Bomba e **Brigitte Bardot**”. A beleza do ícone feminino de uma geração é colocada ao lado da “feiura” das guerras, representada pela bomba em uma antítese dialética pós-moderna.

Inclusive, nessa mesma linha de ação, ainda representando a “juventude” e a “velhice”, Tom Zé deixa-se fotografar na revista *Brasileiros*, com um violão na mão e completamente nu: ele também mostra seu processo de envelhecimento, mas aceitando-o como parte do processo do viver humano. Admitindo, assim, o ciclo da vida, mostra, na página 50 da revista, a antítese da imagem entre a ainda jovem Brigitte Bardot e a sua própria imagem, ambos nus com o violão no colo (Figura 49).

¹¹ TOM ZÉ. “Brigitte Bardot”. Intérprete: Tom Zé. In: *Todos os olhos*. São Paulo: Continental, 1973. CD.

Uma, jovem; o outro, velho. Uma, mulher; o outro, homem. Dicotomias expostas na sua linguagem visual, nu ou quando veste uma saia, em um dos figurinos dos seus *shows*, e dicotomias expostas em suas letras entre o mundo masculino e o feminino. Dicotomias também expostas nas suas músicas como, por exemplo, um tropicalista gravando um álbum como *Estudando a Bossa* (Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2008).



Figura 52: Tom Zé e Brigitte Bardot. Fonte: Revista Brasileiros.

No entanto, não deixou de mostrar quem é: na *performance* desse disco, em sua estreia no auditório do Teatro Ibirapuera, em São Paulo, Tom Zé cantou “Brigitte Bardot” em frente ao *ready made* do braço de um violão fincado em um banco, numa referência à “Roda de Bicicleta”, de Marcel Duchamp¹². Defronte ao

¹² Conhecedor de tecidos, criador de instrumentos e questionador dos valores das artes, Tom Zé tem como uma de suas referências o *Ready Made* (A roda de bicicleta), de Marcel Duchamp. A partir dele, o artista projeta – aliado ao luthier Murilo Ferreira e à Laura Andreato, filha do designer Elifas Andreato, responsável pelas capas de alguns de seus discos – um “Violão *Ready Made*”, que se desmembra em várias partes, transformando o tampo e o fundo em partes percussivas (como pandeiros), e as laterais, em apitos embutidos. O braço do instrumento, símbolo da Bossa Nova, foi incrustado num banquinho, também representativo daquele movimento. “A idéia principal era colocar o violão em um suporte, do mesmo modo que os suportes de instrumentos de cordas dedilhadas”, falou Tom Zé, e o luthier Murilo lembrou-se de um cavalete de quadros; por fim, Laura Andreato sugeriu um banco como suporte, aí estava a nova “Obra Objeto”, projetada a três vezes e executada pelo luthier Murilo. (Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=195c34hNvrk&feature=PlayList&p=A40D07A0A3A4B456&playnext=1&playnext_from=PL&index=26. Acesso em: 2 set 2009).

violão desmontado, ele cantou como se aquele fosse um espelho, e suas tarrachas (pequenas peças de madrepérola usadas para afinar o instrumento) fossem brincos. O artista canta e encarna a personagem; portanto, a fruição estética do apagar das luzes e da *performance* de Tom Zé maquiando-se como se fosse a própria Bardot são uma experiência estética teatral intransponível para qualquer disco. Por ser teatral seu trabalho, sua canção, não basta por si só.



Figura 53: Foto da roda da bicicleta de Marcel Duchamp. Fonte: <http://salomao.tijolo.zip.net>.



Figura 54: Show *Estudando a bossa* no Auditório do Ibirapuera, SP. Fonte: Acervo pessoal.

O *ready made* é, então, desfeito, e o braço do violão transforma-se em um punhal com o qual o intérprete apunhala-se, não admitindo a velhice da personagem, tampouco a sua própria velhice ou o fim dos movimentos da Bossa Nova e Tropicália. O *performer*, porém, renova-se: como na roda da vida com seus altos e baixos, como na roda da bicicleta de Duchamp, os caminhos refazem-se¹³.

¹³ O artista ora transforma um violão em uma personagem feminina, numa alusão ao estereótipo “cintura de violão”, ora em obra de arte contemporânea que é, ao mesmo tempo, uma crítica à posição social da Bossa Nova. A mescla de linguagens, referências e influências denota o triunfo da Tropicália. Noutra *performance*, o braço do violão é retirado do banco e remontado. O artista, então, veste-lhe uma saia e sai dançando com o instrumento, numa espécie de personificação do objeto. Imagens que falam. É claro que depende do repertório do fruidor para compreendê-las. Para nós, trata-se da desconstrução da imagem “Brasil Bossa Nova” fortemente disseminada no exterior.



Figuras 55, 56, 57, 58: Cenas de “Estudando a Bossa”. Fonte: acervo pessoal.

O *reduchamp* - termo cunhado por Augusto dos Campos e Julio Plaza -, a exemplo das obras de Robert Gober (“Os três urinóis”, 1988), Hans Haacke (“O êxtase de Braudillard”, 1988), Shigeko Kubata (“Roda de bicicleta”, 1996), é uma releitura do “*ready made*”¹⁴ de Marcel Duchamp: os objetos do cotidiano são recolocados, desmaterializados, pondo a questionamento as obras de arte na era da sua reprodutividade. Assim como Gober, Haacke e Kubata, Tom Zé toma como referência Marcel Duchamp, criando também em seu banquinho e violão seu próprio *reduchamp*.

O objeto, com o fim das vanguardas, é analisar o próprio sentido da redução da arte à intenção do artista, ou, em outros termos, desconstruir a afirmação de Donald Judd: ‘Se alguém chama algo de arte. Isso é arte’. As proposições de Gober, Haacke, Silveira e Kubota não visam a

¹⁴ **Ready-Made** significa confeccionado, pronto. Expressão criada em 1913 pelo artista francês Marcel Duchamp para designar qualquer objeto manufaturado de consumo popular, tratado como objeto de arte por opção do artista.

substituir as obras de arte por objetos ou gestos - o que seria reconquistar um terreno assegurado -, mas interpretar a força crítica desempenhada, no presente, pelos *ready-made* de Duchamp e de seus sucessores. (FABBRINI, Ricardo Nascimento. In: *A apropriação d a tradição Moderna*, 2008, p.133. In: *O pós-modernismo* J. Guiburg e Ana Mae Barbosa [org.]).

Com essa transformação de dois objetos utilitários, a exemplo de um banco e da roda de uma bicicleta, o simbolismo do banquinho e do violão que foram usados na Bossa Nova é desmaterializado. E o mesmo ocorre com o movimento da roda, que representaria o caminhar e a transformação. A respeito do objeto cultural, afirma Argan:

O dualismo entre o objeto e espaço, artigo fundamento da cultura figurativa ocidental, não se resolve com uma operação dialética, que ainda consiste na introdução de uma estrutura lógica *a priori* no contexto da realidade. Ele se resolve na realidade física do movimento. Espaço e objeto não são duas entidades definidas e imóveis, que se põem em movimento quando entram na relação recíproca: são dois sistemas em movimento relativo, e o que vemos não é uma forma antes imóvel e depois decomposta e recomposta por um ritmo de movimento, mas é a própria forma do movimento". (ARGAN, 2006, p.306).

A desconstrução do violão é também um ato carregado de símbolos, pois ele foi, durante muito tempo, considerado instrumento marginal, boêmio, ligado aos alcoólatras, desocupados e excluídos¹⁵.

O violão também se tornou o instrumento favorito para acompanhamento da voz, como no caso das modinhas. Na música instrumental, juntamente com a flauta e o cavaquinho, formou a base do conjunto de choro. Por ser usado basicamente na música popular e pelo povo, o violão adquiriu má fama, instrumento boêmio, presente entre seresteiros, chorões, tornando-se sinônimo de vagabundagem. [...] Os primeiros a cultivarem o instrumento de uma maneira séria foram considerados verdadeiros heróis. O engenheiro Clementino Lisboa foi o primeiro a se apresentar em público tocando violão, especialmente no clube Mozart, o centro musical da elite carioca *fin-de-siècle*. Ainda algumas figuras proeminentes da sociedade carioca dedicaram-se ao instrumento, na tentativa de

¹⁵ De certa forma, antes da profissionalização, os violinistas participavam de rodas de choro, sambas no morro, e a sociedade burguesa proibia seus filhos de participarem desses eventos chamados de "pagode" (nomenclatura de que a indústria fonográfica se apropriaria, posteriormente, para dar nome a um tipo de samba pasteurizado, cheios de clichês harmônicos, rítmicos e melódicos, inclusive na orquestração e no design dos figurinos do grupo). Por participarem dessas rodas de samba por amadorismo, não eram respeitados como músicos "sérios". A história do violão erudito (conhecido como "clássico") se dá, em contrapartida, na contramão da cultura de massas, visto que os violonistas eruditos cultivaram uma cultura de concerto. O Maestro Villa-Lobos fez um diálogo entre a cultura popular e erudita, na sua obra para violão; com os bossanovistas, o respeito ao instrumento qualificou-se e o violão personificou-se, transformando-se em objeto de culto das garotas e garotos, da década de 1950.

reerguê-lo, tal é o caso do desembargador Itabaiana, do escritor Melo Moraes e do professor Ernani Figueredo Imenes. Um dos precursores do violão moderno no Brasil foi Joaquim Santos (1873-1935) ou Quincas Laranjeiras, fundador da revista “O violão”, em 1928, e que nos últimos anos de vida dedicou-se a ensinar o violão pelo ‘Método Tárrega’ (DUDEQUE, 1994, p.101-102).

A iconoclastia do arranjo de “Brigitte Bardot” - bossanovista até certo momento, para depois tornar-se explosivo, tropicalista – parte de uma característica temática da própria Bossa Nova: a “garota modelo”. Na desconstrução de mitos e imagens consideradas pop, apontamos para uma relação entre o instrumento desconstruído (que personifica a mulher) e a atriz Brigitte Bardot. Esse momento ocorre com o rompimento do arranjo, num instante da canção no qual é perceptível um crescimento da massa sonora em relação ao plano melódico: ocorre um aumento de volume e intensidade na harmonia, que se somam à entrada de outros instrumentos para dar mais “corpo” à canção:

Será que algum rapaz de vinte anos vai telefonar na hora exata em que ela estiver com vontade **de se suicidar**?

[Momento da canção em que eclodem a dinâmica musical e a volta da luz, causando um choque na retina - do escuro para o claro súbito].

A inclusão desses outros instrumentos e a intensificação de alguns timbres e volumes, nessa passagem, rompem a estética bossanovista da canção canônica: a canção, no seu “silêncio sonoro” de voz, corda e percussão, a depuração da voz e das cordas que visava à concisão e economia estética.

O impacto dessa experiência sensorial é, com efeito, sentido apenas em um espetáculo ao vivo. O susto da luz diminuindo, à medida que o volume vocal vai sendo minimizado; o salto do escuro para o claro, em poucos segundos; as luzes que aparecem em meio a gritos, numa perfeita antítese entre silêncio e som, luz e escuridão; a passagem de sons fracos a sons fortíssimos configuram um tipo de arte que a Tropicália do grupo baiano e a arte de Hélio Oiticica e Lygia Clark também apresentaram.

3.4. A “PLAGICOMBINAÇÃO”

Referenciando o Dadaísmo¹⁶, Tom Zé põe em cheque sua própria linguagem: o Dadaísmo questionou aquilo que a sociedade considerava como valor, e Tom Zé questiona os valores da sociedade industrial e capitalista, usando sua própria tecnologia para criticá-la - do mesmo modo, Andy Warhol, noutro momento, usaria elementos da própria publicidade, transformando-os em arte, para criticar a própria arte, e Hélio Oiticica criaria seus “penetráveis” para questionar e colocar em evidência os problemas da favela carioca da Mangueira.

Assumindo essa cultura, Tom Zé, lança o disco que o consagraria internacionalmente, *Com defeito de fabricação* (Nova York: Luaka Bop/WEA, 1998; São Paulo: Trama, 1999), no qual criou aquilo que chamaria de “plagicombinador”, ou “estética do plágio”, ou ainda “estética do arrastão”. Em texto presente no encarte do CD, afirma:

Estética do Plágio – A estética de ‘Com defeito de fabricação’ reutiliza a sinfonia cotidiana do lixo civilizado, orquestrada por instrumentos convencionais ou não: brinquedos, carros, apitos, serras, orquestra de hertz, ruídos das ruas, etc., unidos a um alfabeto sonoro de emoções, contidas nas canções e símbolos musicais que marcaram cada passo da nossa vida afetiva. A forma é dançável, rítmica, quase sempre A-B-A. Com coros, refrões e dentro dos parâmetros da música popular. O aproveitamento desse alfabeto se dá em pequenas células, citações e plágios deslavados. Hoje, também pelo esgotamento das combinações dos sete graus da escala diatônica [mesmo acrescentando alterações e tons vizinhos] essa prática desencadeia, sobre o universo da música tradicional, uma estética do plágio, uma estética do arrastão. Podemos concluir, portanto, que terminou a era do compositor, a era autoral, inaugurando-se a era do plagicombinador, processando-se uma

¹⁶ Chamado *Cabaret Voltaire* e formado em 1916, em Zurique, por jovens franceses e alemães que, se tivessem permanecido em seus respectivos países, teriam sido convocados para o serviço militar, o Dada foi um movimento de negação. Durante a Primeira Guerra Mundial, artistas de várias nacionalidades, exilados na Suíça, eram contrários ao envolvimento dos seus próprios países na Guerra. Fundaram, então, um movimento literário para expressar suas decepções em relação à incapacidade da ciência, religião, filosofia em evitar a destruição da Europa. A palavra Dada foi descoberta acidentalmente por Hugo Ball e por Tzara Tristan num dicionário alemão-francês. *Dadá* é uma palavra francesa que significa na linguagem infantil “cavalo de pau”. Esse nome escolhido não fazia sentido, assim como a arte que perdera todo o sentido diante da irracionalidade da guerra. Sua proposta é que a arte ficasse solta das amarras racionalistas e fosse apenas o resultado do automatismo psíquico, selecionando e combinando elementos por acaso. Sendo a negação total da cultura, o Dadaísmo defende o absurdo, a incoerência, a desordem, o caos. Politicamente, firma-se como um protesto contra uma civilização que não conseguiria evitar a guerra (<http://www.historiadaarte.com.br/dadaismo.html> /acesso 1 de fevereiro de 2010).

entropia acelerada (Design de informação existente no encarte do CD “Com defeito de fabricação”).

Como em outros discos, Tom Zé dá as pistas do seu projeto, revelando a que veio e o que pensa, em que acredita e o que quer transmitir por meio do design gráfico e do design de informação na contracapa dos LPs, ou no encarte (*libretos* dos Cds), ou ainda no website¹⁷.

Seus álbuns têm embutida uma proposta metodológica triangular: ler, fazer e contextualizar. E essas três ações realizam-se, à medida que o artista apropria-se de um gênero ou estilo, estuda-o e dissecá-o, constituindo uma nova obra por meio de um ritmo, harmonia ou trecho melódico. Configurando-se, assim, como um “plagicombinador”, ele faz um exercício de recontextualização, no ato do **fazer** e, após sua leitura, uma “reinterpretação” que poucos artistas conseguem: deixa sua marca, sem simplesmente plagiar.

Assumidamente “plagicombinadora”, temos a trilogia chamada *Estudando*; no entanto, outros álbuns, como *Com defeito de fabricação* e *Danç-êh-sá*, são também discos em que o artista **lê, aprecia e faz** uma nova obra, contextualizando, criticando e brincando com textos, ritmos, melodias e harmonias, com genialidade muitas vezes imperceptível a ouvidos pouco treinados.

Pode-se afirmar que, no cerne de sua obra, há um diálogo muitas vezes explícito com outros autores, como é o caso da música “Se o caso é chorar”¹⁸, que chegou ao primeiro lugar da paradas de sucesso, em 1972.

¹⁷ Por meio de um webdesign, desenha-se seu “projeto total”, sem deixar escapar o gene, a célula motora que faz o músico pensar seus álbuns como releituras de gêneros diversos, mesmo quando ele não intitula o disco, como no caso da trilogia: *Estudando o samba*, *Estudando o pagode* e *Estudando a bossa*.

¹⁸ TOM ZÉ, PERNA. *Se o caso é chorar*. Intérprete: Tom Zé. In: Tom Zé. São Paulo: Continental, 1972.

SE O CASO É CHORAR

Se o caso é chorar
 te faço chorar
 se o caso é sofrer
 eu posso morrer de amor.
 Vestir toda minha dor
 no seu traje mais azul
 restando aos meus olhos
 o dilema de rir ou chorar.
 Amor deixei sangrar meu peito
 tanta dor, ninguém dá jeito.
 Amor deixei sangrar meu jeito
 pra tanta dor ninguém tem peito.
 Se o caso é chorar...

[A primeira parte é um jogo de palavras, que, na verdade, não quer dizer absolutamente nada, segundo o próprio autor. A forma é A/B com refrão].

Hoje quem paga sou eu
 [Referência a um tango de Nelson Rodrigues].

o remorso talvez
 [Referência a Lupicínio Rodrigues].

as estrelas do céu
 também refletem na cama
 de noite na lama
 [Inversão de Caetano].

no fundo do copo
 [Referência a Ary Barroso].

rever os amigos
 [Referência a Adelino Moreira e Jair Amorim].

me acompanha
 o meu violão
 [Referência a Nelson Gonçalves].

Esse diálogo¹⁹ pode, muitas vezes, ser confundido, indevidamente, com o simples “plágio”, como ocorreu durante uma *performance*, no programa da apresentadora Hebe Camargo: no dia seguinte à apresentação da canção “Passo a passo”, o *Jornal da Tarde* acusou-o de plágio de um texto de Garcia Lorca. Enlouquecido, Tom Zé foi para a estante, pesquisar, mas não encontrou nada parecido. Então, assumidamente, compôs um plágio para uma harmonia de Frédéric

¹⁹ Segundo Bakhtin (1997b, p. 258. In: COELHO, 2006), “Aquele que usa a língua não é o primeiro falante que rompeu pela primeira vez o eterno silêncio de um mundo mudo. Ele pode contar não apenas com o sistema da língua que utiliza, mas também com a existência dos enunciados anteriores [...] cada enunciado é um elo na cadeia complexa e organizada de outros enunciados”.

Chopin (1810-1849) - que já havia sido plagiada anteriormente na canção “Insensatez” (Tom Jobim e Vinícius de Moraes, 1960) - e deu-lhe um formato que lembrava as canções de dor de cotovelo de Antônio Carlos e Jocaí²⁰. Com isso, comprovou que não existe um “dom” musical de origem divina, mas um trabalho árduo de muita pesquisa e transpiração!

De acordo com Bakhtin (1997), assim como Edgar Morin (2007), todas as coisas estão interligadas, num elo de comunicação muitas vezes invisível no plano das ideias. A materialização das ideias ocorre na mesma hora, muitas vezes por pessoas diferentes em lugares diversos. As vozes das nossas infâncias e da nossa marca genética, por exemplo, ecoam em nossa memória, junto às experiências vividas nos espaços geográficos por onde passamos. E hoje, com a tecnologia da informação (por meio da rede de computadores, a internet, após a revolução industrial, seguida da revolução da informação, da globalização), a interterritorialidade aproximou-nos a tal ponto, que nosso planeta não é mais um território de colonizados e colonizadores; somos um ser único e devemos nos comunicar em prol de um bem comum, a continuação e a perpetuação da espécie humana na Terra. A voz do nordestino Tom Zé entra, portanto, em convergência com outras vozes de localidades e territorialidades diversas, numa comunicação por meio da convergência transdisciplinar, para comunicar um projeto maior, a melhoria da qualidade da vida humana que, numa obra do artista, poderia ser chamada “Estudando a natureza”.

Dessa forma, podemos afirmar que Tom Zé é um artista autenticamente praticante da proposta metodológica triangular, divulgada no Brasil pela doutora Ana Mae Barbosa, que tem como pilares **o ler, o fazer e o contextualizar**, ainda chamada erroneamente de “releitura” (aliás, devido ao mau uso da palavra “releitura”, esta ficou vinculada a “cópia”), mas que há tempos a autora vem chamando de “reinterpretação”. A estética do plágio de Tom Zé é, portanto, uma “reinterpretação” de uma obra ou gênero estudado.

²⁰ “Dupla de compositores baianos, Antônio Carlos Marques Pinto era guitarrista da orquestra do maestro Carlos Lacerda, e Jocaí (José Carlos Figueiredo), que chegou a estudar Direito, tinha algum prestígio na Bahia como compositor, quando se conheceram, em 1968. Na década de 70 trocaram a Bahia pelo Rio de Janeiro e gravaram alguns sucessos pela RCA, como ‘Você Abusou’ e ‘Toró de Lágrimas’”. Disponível em: <<http://www.lastfm.com.br/music/Antonio+Carlos+E+Jocafi/+wiki/diff?b=2&a=1>>. Acesso em 12 nov 2009.

Notas:

ⁱ Aliás, essa música é toda plágio. É até bom aproveitar a oportunidade para contar pra vocês o lado avesso da história. Essa música fez sucesso, foi primeiro lugar na parada de sucesso no Brasil, durante meia dúzia de semanas, durante um ano quase inteiro, em 1973, e essa música é toda plágio. A ideia de fazer uma canção toda plágio nasceu por causa de uma canção anterior, de que as pessoas de minha idade também se lembram, que é aquela valsinha que dizia assim [cantando]:

*Passo a passo, braço a braço
Um sorriso, um silêncio
Sete horas, oito dias
Dezenove, vim te ver*

Essa música ganhou, num festival da Hebe Camargo, o primeiro lugar. E aí saiu no Estadinho [Jornal da Tarde] na seção "O Leitor Escreve". Tava escrito lá: "A música de Tom Zé "Silêncio de nós dois" é plágio do Garcia Lorca, na página tal qual...". Eu disse "valha-me, Nossa Senhora", corremos lá pra casa, pegamos o Garcia Lorca, fomos lá na página e hum... tinha lá também a palavra moita. Então tudo bem. Mas eu falei assim, "puxa!, é uma ótima ideia fazer uma canção que seja toda plágio". Comecei a pensar no assunto e me lembrei dessa harmonia [toca uma sequência harmônica ao violão], que é do Estudo número 2, do Chopin. Vocês já conhecem ela em outra música brasileira, a mesma coisa também, só a batida é diferente [toca a mesma sequência, só que com uma levada de Bossa Nova, e começa a cantar 'Insensatez', do Tom Jobim. Gargalhadas no auditório, ao notar as semelhanças, até então despercebidas]. A harmonia é a mesma. Então, peguei essa harmonia e botei... A forma, eu me lembrei que Antonio Carlos e Jofafi, naquele tempo, davam as regras do mercado nacional com aquele tipo de coisa: a primeira parte menor [harmonicamente falando], com a sintaxe da língua portuguesa mais ou menos estranha, pra ficar parecendo uma coisa tipo luz de boate, assim simbolicamente, metaforicamente, num precisava dizer nada, bastava ter uma dorzinha e tal, e amor por aqui, amor por acolá, então eu comecei a construir essa estrutura, que não quer dizer absolutamente nada, prestem atenção [cantando]:

*Se o caso é chorar, te faço chorar
Se o caso é sofrer, eu posso morrer de amor
Vestir toda minha dor, no seu traje mais azul
Restando aos meus olhos o dilema de rir ou chorar*

No fim, eu tinha chegado a botar assim: '...Deixando meus olhos vazados de tanto chorar'. A minha mulher disse: "Assim, também não, assim é esculhambação, ninguém vai te levar a sério. Olhos vazados de tanto chorar? Que diabo, você é louco? Tenha paciência..." [gargalhadas]. Aí mudei a letra e Perna, meu parceiro [Antonio Perna Fróes, pianista baiano], tava aqui em São Paulo e me deu a ideia da segunda parte. Ele disse: "Tem uma música dos Beatles - dos Beatles, não, dos Rolling Stones, uma imitação dos Beatles daquele tempo - que fala um negócio mais ou menos assim, deixa sangrar meu peito, um negócio assim", aí ele deu a ideia [cantando]:

*Amor, deixei sangrar meu peito
Prá tanta dor, ninguém dá jeito
Amor, deixei sangrar meu jeito
Prá tanta dor, ninguém tem peito
Se o caso é chorar...*

Agora, a segunda parte é uma colagem, não tem nenhuma palavra minha. Tudo música dos outros, vejam se vocês descobrem, eu juntei músicas de sucessos dos outros [gargalhadas, cantando]:

*Hoje quem paga sou eu, o remorso talvez
As estrelas do céu também refletem na cama
De noite na lama, no fundo do copo
Rever os amigos, me acompanha o meu violão
Amor deixei (vamos lá, agora?) sangrar meu peito...*

[E o auditório em peso acompanha o mago da criação, que faz todo mundo se divertir como criança, rindo do nosso próprio ridículo e da nossa capacidade de se entregar aos chavões, ao pré-pronto] .

(Áudio extraído de um show de Tom Zé e Gereba, gravado em fita cassete, em São Paulo, no Teatro Caetano de Campos, para o projeto Adoniran Barbosa, em junho de 1990. À época, foi lançado em LP. Disponível em: <<http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0111/0372.html>>. Acesso 08 set. 2009).

CAPÍTULO 4. AS CAPAS DOS DISCOS DE TOM ZÉ



Figura 59: O “trovador” Tom Zé.

Fonte: CD *Estudando o Pagode*

Para analisarmos o design entre o audível e o visível do sonoro e imagético na obra do tropicalista Tom Zé, é preciso voltar um pouco no tempo e na história do design brasileiro, de modo a compreender como se deu esse processo de inserção cultural.

Juscelino Kubitschek assumiu o governo do país em 1956 e desenvolveu um *slogan* de “progresso” nacional no qual propunha um crescimento de “50 anos em 5”. Uma das ações que marcariam esse crescimento seria a transferência da capital do Rio de Janeiro para a cidade projetada de Brasília, criando, assim, diversas implicações financeiras para as elites cariocas, uma vez que a mudança geográfica da capital acarretaria também mudanças econômicas de grande monta.

Mesmo assim, o projeto presidencial foi tirado do papel, e Brasília tornou-se sinônimo de modernidade arquitetônica, a partir dos traços do arquiteto Oscar Niemeyer, arrojados e inusitados. E, na mesma época em que Niemeyer moldou seus prédios concretos, o Concretismo invadiu a poesia e o Neoconcretismo atraiu importantes artistas plásticos, a exemplo de Lígia Clark e Hélio Oiticica: com as obras desses artistas, o espectador descobriria a interatividade na arte e passaria ele próprio a ser um elemento constituinte do sentido que se pretendia criar. Dentre elas, a instalação *Tropicália*, exposta em 1967 por Oiticica, acabaria por dar nome ao movimento artístico incipiente:

Oitica desenvolveu objetos tridimensionais - os bólides - e instalações nas quais o espectador deveria entrar - os parangolés. 'Tropicália' é uma junção de tudo isso: dois parangolés, plantas, areia, araras e um aparelho de TV. A ideia era criar uma situação em que imagens tropicais, nostálgicas e lúdicas convivessem com o futuro planejado, industrial e tecnológico representado pela TV. Esses elementos contraditórios, no entanto, não são resolvidos numa 'síntese' pacífica e explicativa, mas estão lá exatamente para deixar claras essas contradições (ENOR, 1996, p.22).



Figura 60: Caetano Veloso usando parangolé, 1968. Fonte: BOSUALDO, 2007, p.87.

Os anos 1950 eram, assim, carregados de design moderno, presente no mobiliário¹, nos automóveis, motocicletas e num figurino com acessórios próprios e característicos de uma época na qual se cantava em um banquinho, acompanhado de um violão.

¹ No Rio de Janeiro, àquele tempo, empresas como Lagenbach & Terreiro já faziam design de móveis.

4.1. O DESIGN DE CAPAS DE DISCOS NO BRASIL



Figura 61: Ícone da memória da indústria fonográfica. Fonte: Acervo pessoal.

O capista da Bossa Nova, Cesar G. Villela, declarou em seu artigo “A história visual da Bossa Nova”:

De 1962 para cá muita coisa ficou diferente. O computador, a internet, o celular, o CD, O DVD, o jogo eletrônico e tantos outros avanços tecnológicos mudaram o mundo. O homem cresceu intelectualmente e modificou-se psicologicamente. A reação da criança hoje é espantosamente mais madura e comunicativa, **logo, muita coisa deve ter mudado, também, neste artigo que aqui transcrevo**. Ficou, todavia a ideia da simplificação visual no design gráfico, pois o nosso modo de ver e de enxergar continua o mesmo. Simplificar tornou-se para mim uma obsessão e continuo aplicando esta agradável loucura em minhas telas (VILLELA, 2003, p.39).

As capas dos discos bossanovistas trataram de incorporar tais inovações estéticas, trazendo-as para o campo das artes gráficas e aproximando-se, assim, das artes plásticas. Os designers, então, abusaram de cores primárias, contrastes absolutos e de sintéticas relações espaciais. Referindo-se ao *layout* de uma capa de disco, afirma Villela:

Imagine você ter que colocar em um papel em branco, no formato de uma página de jornal: título, subtítulo, foto, ilustração, vinheta, texto, cupom, logotipo etc. Como arrumar esses itens todos, sem ficar visualmente confuso?

Seria o mesmo que você neste espaço branco, ir espalhando as notas musicais: colcheia, semibreve, breve, fusa, clave de sol etc. Nenhum músico saberá o que você quer dizer, mas se, ao contrário, você as colocar nas pautas, naquelas cinco linhas, eles entenderão (VILLELA, 2003, p. 13).

Nesse contexto, àquela época, os shows eram configurados para pequenos teatros, que acomodavam um público entre 50 e 100 espectadores. Com um público específico e pouca divulgação, as capas dos LPs, além de serem

embalagem e proteção para o disco, eram recursos de propaganda de grande impacto e sua principal função tornou-se a divulgação do artista. O fotógrafo Francisco mostrou a Cesar Villela os caminhos do capista:

Chico era tecnicamente muito capaz. Com o decorrer do tempo comecei a perceber a importância da aplicação daquele triângulo: Mondrian, proporções áureas e 'ruídos visuais'. A capa era o principal veículo de venda, era ela quem deveria estimular, ou melhor, motivar a compra. Não havia outra ponte, era ela e o cliente. [...] Numa ida com Chico à associação Brasileira de Arte Fotográfica (ABAF), onde ele era professor de cor, vi trabalhos excepcionais de fotógrafos amadores. Médicos, dentistas e bancários abusavam da criatividade. Eram fotos solarizadas, fotos em alto-contraste, etc. Chico se propôs a usar estas técnicas. Então, preparamos a capa para o LP de João Gilberto, com a foto solarizada (VILLELA, 2003, p. 21-22).



Figura 62: Capa do LP de João Gilberto, com foto solarizada².

Na busca da máxima “menos é mais”, os capistas da Bossa Nova chegaram à síntese de uma boa comunicação: “As nossas capas brigavam com as de outras empresas, nas vitrines das lojas. Havia um carnaval de cores. Senti a necessidade de mudar, simplificando o visual, para elas se destacarem” (VILLELA, 2003, p.21-22).

Algumas pessoas ainda pensam que as capas em duas cores eram por economia, no entanto elas eram uma opção estética. As fotos solarizadas³ já haviam

² Disponível em:

<http://1.bp.blogspot.com/_opJ2mo1w6Yo/R1BpOg0wHOI/AAAAAAAAAN8/lwZB5P7VhWo/s1600-

[R/Jo%C3%A3o%2BGilberto%2B-%2BO%2BAmor%2Bo%2BSorriso%2Be%2Ba%2BFlor%2Bfr.jpg](http://1.bp.blogspot.com/_opJ2mo1w6Yo/R1BpOg0wHOI/AAAAAAAAAN8/lwZB5P7VhWo/s1600-R/Jo%C3%A3o%2BGilberto%2B-%2BO%2BAmor%2Bo%2BSorriso%2Be%2Ba%2BFlor%2Bfr.jpg)> . Acesso

em: 8 maio 2010.

sido trabalhadas pela gravadora Odeon, mas foi na Elenco que o logotipo da gravadora ganhou uma bolinha de cor vermelha, como se estivesse aceso. Três outras bolinhas eram distribuídas pela capa: “Eu estava lendo umas bobagens esotéricas, a Cabala, e li que o número quatro simbolizava harmonia. Incorporei as quatro bolinhas vermelhas” (VILLELA, 2003, p. 31).

Nos anos 1950, as capas eram, assim, concebidas como objeto de publicidade. Quando vamos às compras nos interessamos pela embalagem, pelo rótulo e, muitas vezes, compramos um produto que, de fato, chama-nos a atenção pela beleza do invólucro, ou pelo apelo do design emocional de suas formas, que nos remetem a algo já vivenciado, por exemplo. Pois, se pensarmos as capas de discos apenas como embalagens, devemos vê-las mais sob o ponto de vista de um publicitário do que a partir do binômio designer/artista. Segundo Villela (2003), “não se pretende que alguém ‘entenda’ uma capa de LP, mas que se sinta decisivamente atraído por ela”. Assim, “deve a capa provocar uma reação imediata, um impulso, um apelo. Seu pior fracasso é passar despercebida: ser um envoltório comum, sem força de venda” (VILLELA, 2003, p.41).

Os recursos simbólicos, do mesmo modo, são também essenciais para o sucesso da vendagem, pois, se a pretensão é vender Bossa Nova⁴, por exemplo, deve-se lembrar seu berço, o Rio de Janeiro, e apresentarem-se referências ligadas à praia ou ao calçadão de Copacabana com suas curvas em preto e branco (figura 60). Por outro lado, se fosse para vender a Jovem Guarda, seria preciso lembrar os anseios da juventude (principalmente a suburbana, que se espelhava em seus ídolos, copiando-os por meio de figurino e acessórios), os carros usados na época etc. Essa avaliação dos elementos visuais é, portanto, elemento muito importante ao design de capas de discos.

³ “O efeito “solarização” combina a imagem positiva com a mesma imagem negativa, resultando num efeito colorido diferenciado” (Disponível em: http://www.ismaelmendonca.fot.br/conteudo_visualiza.php?contcod=6&cd_autor=&titulo= . Acesso em 12 nov 2009).

⁴ Para saber mais sobre a Bossa Nova, sugere-se:
<http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2008/07/04/ult4326u986.jhtm/>
<http://www.estadao.com.br/bossa50/index.htm/> www.viniciusdemoraes.com.br
www2.uol.com.br/tomjobim/
www.itaucultural.com.br



Figura 63: Calçadão de Copacabana⁵.

No contexto tropicalista, por sua vez, as imagens seriam uma fusão do que é natural, da ambiência de Hélio Oiticica e da tecnologia, associadas a uma juventude que desejava mudar o mundo, em oposição à ditadura militar brasileira, contra a guerra do Vietnã e o imperialismo americano, e que buscava, por meio de viagens psicolúdicas com o uso de drogas, explorar o inconsciente imagético e psicodélico, dono de uma percepção visual mais aguçada. As capas, assim, deviam remeter a essa ambiência lúdica e sensível, com o uso de tipografias “derretidas”, cores, flores, árvores, pássaros, mas também de tecnologia dos aparelhos de TV, das lâmpadas, do avião e do consumo que combate o próprio consumo.

Na história das capas de disco brasileiras é o movimento tropicalista que utiliza das capas, não apenas como embalagem, tampouco como meio, somente, de divulgar o artista, mas como extensão do trabalho poético-musical daquele que grava um disco. Dessa forma, muitos trabalhos irão subverter regras, para atingir seu objetivo comunicacional (RODRIGUES, 2007).

O que estamos pondo em questão é **se o consumidor estabelece uma relação direta da imagem da embalagem com seu conteúdo sonoro**, as faixas do disco. Geralmente, consideramos uma boa capa o disco projetado com uma ideia central que se desmembra em várias faixas e cujo cenário e figurino do *show* dialoguem com esse projeto.

⁵ Disponível em: <http://farm1.static.flickr.com/58/153800934_7d49011fc4.jpg>. Acesso em: 8 mar 2010.

O mercado, portanto, dita as regras: por exemplo, nos anos 1950, faziam-se *shows* para divulgar os discos, mas hoje em dia, com a pirataria, vendem-se discos para divulgar os *shows*, pois é no palco que o artista comunica-se efetivamente com suas ideias estéticas e ideológicas, que perpassam o imagético dos figurinos, da iluminação e do cenário. O designer entra, desse modo, em tais situações, para pontuar as qualidades do produto através das imagens, com o uso de grafismos, desenhos, fotos, tipografia e *lay out*. Uma boa diagramação não substitui o conteúdo da embalagem, mas pode contribuir para que a informação imagética seja condizente com o produto, além de contribuir com uma “nova obra de arte”: a embalagem, ou a capa de um disco.

Para Cesar G. Villela, a capa só poderia conter:

- 1- a imagem-símbolo predominante;
- 2- o nome do artista, relativamente destacado;
- 3- a especificação do gênero da gravação (bolero, samba, etc.) ou, no caso dos discos clássicos, o título da peça executada (Villela, 2003, p.57).

Para alguns projetos, acreditamos que essa é, realmente, a fórmula mais assertiva, no entanto vários designers comprovam que há outras fórmulas de sucesso, para se ser um bom capista. Principalmente com o advento de novas mídias.

4.2. AS PRIMEIRAS CAPAS DE DISCOS NO BRASIL

O disco existe no Brasil desde 1902, e a primeira fábrica no país surgiu em 1923. Segundo Laus (1998, p.1), as capas devem ser entendidas como uma embalagem informativa e personalizada que contém o produto fonográfico (que, no início do século passado, era chamado “chapa” e, depois, passou a ser “disco”). Como a capa passou a ser personalizada, remetia, então, ao conteúdo do disco, pois a embalagem era feita para retratar imagetivamente o conteúdo sonoro. As capas dos 78 RPM, ao contrário, eram de cor cinza e no meio do disco havia um selo colado com informações sobre a gravadora (Figuras 61, 62 e 63).



Figura 64: LP com o clássico selo da EMI-Odeon (Fonte: acervo pessoal).



Figura 65: Selos de diversas gravadoras (Fonte: acervo pessoal).



Figura 66: Capas de discos de 78 RPM (Fonte: acervo pessoal).

Em 1904, surgiu o “disco duplo”, ou seja, aquele gravado em frente e verso. Em 1913, começou a funcionar no Brasil a primeira gravadora, no Rio de Janeiro, sendo uma filial francesa da *Talking Machine*, com o selo denominado **Odeon**, em homenagem a um teatro parisiense. A fábrica Odeon usava como elemento gráfico, no centro do disco, um adorno e colunas (representação gráfica do Odeon grego, onde os atenienses ouviam poesia e música). Mais tarde, outro

elemento gráfico desse selo, até hoje lembrado como ícone da memória da indústria fonográfica, era um cachorrinho à frente de um gramofone.



Figura 67: Ícone da memória da indústria fonográfica⁶.

Enfim, pode-se dizer que o design dos nossos discos passou por várias etapas, sendo que seu tamanho variou entre 10, 12 e 14 polegadas de diâmetro, tendo 76 e 78 RPM (rotações por minuto). Nas primeiras capas, era usado um papel pardo (semelhante ao papel *kraft*), em formato de envelope, com uma abertura do lado e que servia apenas como embalagem. Como se disse, as informações - como o nome das músicas, o nome do artista e o logotipo da gravadora - concentravam-se no selo. Posteriormente, nesse envelope, foram-se adicionando tipografias com impressão em preto ou em tinta especial (*spot color*); sendo que, no início da década de 1940, começou-se a usar fotografia para divulgar o artista. Em 1945, a gravadora RCA-Victor, por ocasião das gravações dos discos de carnaval, passou a personalizar os envelopes, criando capas temáticas. Essa foi a semente do design de capas de discos no Brasil.

⁶ Disponível em: <http://3.bp.blogspot.com/_cKl3ktxgMzs/SFXX858sEZI/AAAAAAAAADys/Ye7W2F5559A/s320/GRAMOPHONE+CACHORRO.bmp> Acesso em: 8 mar 2010.

Posteriormente seriam projetadas capas que continham preços dentro do projeto gráfico, além do selo e do logotipo da gravadora, o que, no final da década de 1970, se tornaria parte da contracapa.

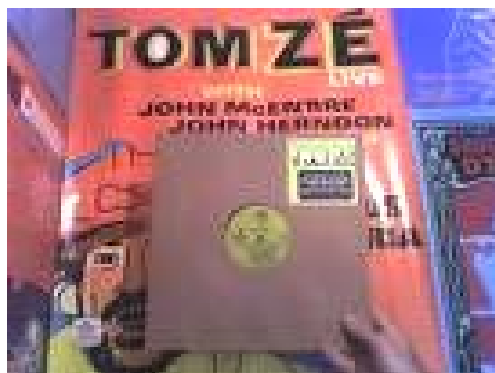


Figura 68: Capa antiga em formato de envelope em frente a um cartaz de um disco de Tom Zé. Remixes By: John McEntari entre outros DJ's. Fonte: acervo pessoal.



Figura 69: Capa temática - Carnaval⁷.

O nome “álbum” (indicando a existência de mais de um disco) foi tomado de empréstimo dos álbuns fotográficos. A ideia inicial ocorreu para resolver o problema da gravação das orquestras e da música de concerto, pois se necessitava de um reconhecimento da obra, ainda que esta não coubesse em um único disco.

⁷ Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/o-fim-das-capas-de-discos>. Acesso em: 25 fev 2010.

Em termos absolutos, o design gráfico brasileiro é bastante recente. Curiosamente, no entanto, no design de capas de discos, somos pioneiros, ao lado dos EUA, Inglaterra e França. Se a primeira capa de disco *long-play* é produzida em 1948, por Alex Steinweiss, na recém-criada Columbia Records, já em 1951 Paulo Brèves desenha a primeira capa de Lp no Brasil para a Sinter (distribuidora da Capitol). Mesmo assim, são apenas 50 e poucos anos de cultura visual do disco em nosso país.

As capas externas desses álbuns eram de uma espécie de tecido encerado, imitando o couro, com estampas prateadas e douradas; o nome do compositor e a numeração eram inseridos no rosto ou na lombada do envelope, que vinha dividida entre seis a doze invólucros individuais para os discos. Os libretos foram incluídos posteriormente na contracapa.



Figura 70: Álbum do maestro italiano Arturo Toscanini (1867-1957), produzido pela gravadora RCA-Victor. A imagem ilustra os envelopes individuais nos quais eram inseridos os discos. Fonte: acervo pessoal.

Apenas com o desenvolvimento tecnológico pós 2ª Guerra (mais especificamente o desenvolvimento das técnicas para se trabalhar com os derivados de petróleo) o vinilite, conhecido por “vinil” pôde ser fabricado. Assim, lançado em 1948, nos EUA, o *long-playing* (LP), com velocidade 33 RPM (1/3 de rotações dos discos anteriores), chegou ao Brasil em 1951.

Pesquisas de Ageu Laus (1998) apontam que as primeiras capas artísticas foram projetadas para os discos infantis (1945/1950). Mas, no Brasil, o design de capas de discos surgiu com o advento dos *long-playing*, nos quais duplas de trabalho formadas por fotógrafos e ilustradores atuavam em conjunto, para a concepção projetual de tais capas.

4.3. AS CAPAS DE TOM ZÉ E O CONCEITO TRANSDISCIPLINAR

Falar das capas dos discos de Tom Zé, sem passar por todas as influências da Tropicália e por um panorama do cenário sociopolítico brasileiro e mundial seria, no mínimo, tirar-lhes a importância do contexto. Do mesmo modo, para tratarmos do design de capas de discos, é necessário citar nomes de monta como Rogério Duarte (1939), Elifas Andreato (1946), Luciano Figueiredo (1948), Ronaldo Bastos (1948), Oscar Ramos (1938), Kélio Rodrigues, Aldo Luiz (1947) e César Villela (1930). Proponho, então, pensarmos o design em um contexto interdisciplinar e complexo por natureza. Na verdade, a principal hipótese é a de que o design propicia reflexões transdisciplinares na sua prática, criando diálogos com os campos de conhecimento.

Segundo Jean Piaget (1972), a interdisciplinaridade ocorre quando há reciprocidade nos intercâmbios, capaz de gerar um enriquecimento mútuo; a multidisciplinaridade pressupõe a solução de um problema através de diferentes disciplinas, havendo, contudo, empréstimo sem enriquecimento mútuo (esse nível de relação pode-se construir no ponto de partida para a interdisciplinaridade); já a transdisciplinaridade, por sua vez, efetua-se como integração total das disciplinas, com eliminação de fronteiras estáveis.

Já, como afirma Erich Jantisch (1972), a interdisciplinaridade dá-se do ponto de vista dos valores da sociedade global, na qual a ciência e a educação encontram-se inter-relacionadas e interdependentes, ou seja, Jantisch supõe a organização da ciência segundo sua finalidade e diferencia cinco níveis de relações entre as disciplinas, sendo elas:

1. multidisciplinaridade: trabalho simultâneo de uma gama de disciplinas, sem que se ressaltem as possíveis relações entre elas;

2. pluridisciplinaridade: justaposição de diferentes disciplinas situadas geralmente no mesmo nível hierárquico e agrupadas de forma a propiciar o surgimento das relações entre elas;

3. disciplinaridade cruzada: quando a axiomática de uma única disciplina é imposta às outras do mesmo nível hierárquico, criando-se uma rígida polarização dessas disciplinas sobre a axiomática própria de uma delas;

4. interdisciplinaridade: a axiomática é comum a um grupo de disciplinas conexas e definida em nível hierárquico imediatamente superior, introduzindo uma visão de finalidade;

5. transdisciplinaridade: coordenação de todas as disciplinas e interdisciplinas do sistema de ensino, com base em uma axiomática geral, um ponto de vista comum.

Assim, dentro da dialogicidade e da dialética é que pensamos a composição do design das capas de discos, usando tipografias, fotografias, cores e formas de embalagens condizentes ao conteúdo a ser apresentado: uma equipe que trabalhe a inter-relação entre a imagem e o som, como também a estética condizente com a música.

Gustavo Amarante Bomfim propõe uma Teoria Transdisciplinar do Design (Figura 68), segundo a qual uma Teoria do Design não teria um campo fixo de atuação, mas se moveria entre as disciplinas tradicionais, de acordo com a natureza do problema proposto. A Tropicália e o movimento Mangue Beat, do mesmo modo, tentaram mixar artistas e pensadores de sua época, com aportes na antropofagia, para trabalhar em prol de um projeto comum. A Teoria Transdisciplinar do Design é, de certa forma, também antropofágica, na medida em que tenta juntar áreas de conhecimentos *a priori* díspares, unindo, assim, pensamentos das áreas humanas, científicas e tecnológicas do conhecimento, em uma dialogicidade que nos proporciona um novo objeto.

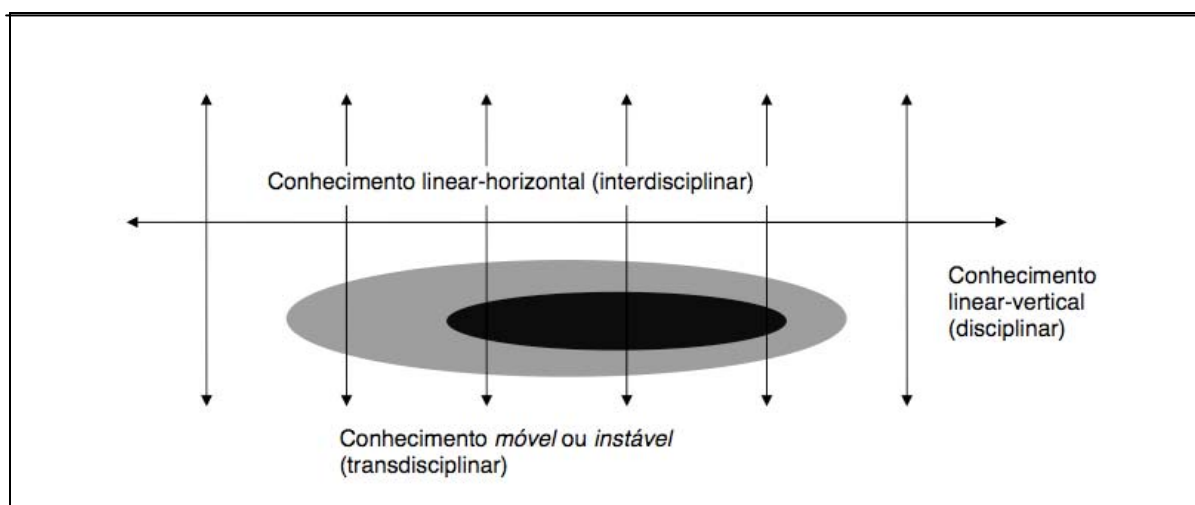


Figura 71: Teoria Transdisciplinar do Design. Fonte: <http://pedrokehl.net>

Como se afirmou, o design gráfico entra em nossas discussões por meio das capas de discos, atividade que se configurou no início da indústria fonográfica no Brasil. Tom Zé, em suas capas, usa um conceito de design que concebe um projeto imbricado em várias frentes de trabalho (como música, capa, figurino, teatralidade, cenário e iluminação). Configura-se, dessa forma, uma **atitude projetual do artista**⁸ (músico, compositor, instrumentista, criador de instrumentos inusitados a partir de objetos tais como enceradeira, liquidificador, bateadeira de bolo, furadeira, serrote, e sons do cotidiano como buzina, plástico, papel jornal, bexigas, e até mesmo um rói-rói⁹ aplicado em um *ready made*).



Figura 72: Disco que dialoga com a canção “Neto”. Fonte: acervo pessoal.

Há nos compositores tropicalistas uma comunicação através de diversas interfaces, como afirma Favaretto (1996):

Esses recursos permitiam enfatizar o efeito cafona e o humor, contribuindo para o impacto das construções paródico-alegóricas, essenciais à constituição das imagens tropicalistas. Com eles, o tropicalismo reentronizava o corpo na canção, remetendo-o ao reencontro com a dimensão ritual da música, exaltando o que de fato nela existe. Corpo, voz, roupa, letra, dança e música tornaram-se códigos, assimilados na canção tropicalista, cuja introdução foi tão eficaz no Brasil, que se tornou uma matriz de criação para os compositores que surgiram a partir dessa época. Caetano e Gil, principalmente o primeiro, não mais

⁸ O processo projetual, em suas criações e atividade performática, envolve uma dinâmica que abrange não só a música e todos os outros aparatos cênicos, como também o corpo. O uso da sintaxe musical dos sons fortes e fracos, nos “crescendos e decrescendos” musicais, é expresso no universo imagético da dinâmica dos movimentos corporais (como o subir e baixar de pernas e braços que acompanham a dinâmica musical dos sons fortes e sons fracos) ou do total silêncio musical, expresso pela inércia de movimento. Essa inércia é quase cinematográfica: uma expressão pantomímica que leva o público a esperar um grito de gol, a exemplo da canção “Neto” (1990) no show *Espinha Dorsal* (2009).

⁹ Brinquedo de crianças vendido nas festas de rua, no interior de vários estados brasileiros.

abandonaram esta orientação, fazendo do corpo, uma espécie de escultura viva. A incorporação desses elementos não musicais provinha do trabalho conjunto que os tropicalistas realizavam com Glauber Rocha, Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Lygia Clark, José Celso. A esse trabalho somavam-se as contribuições dos músicos de vanguarda, dos poetas concretos e da música pop (Favaretto, 1996, p.30).

Nas fotos, Tom Zé explora a fisicalização do corpo na teatralidade e *performance*, como afirma Favaretto (1996) sobre o diálogo do corpo com a canção.



Figuras 73 e 74: Show do TOM ZÉ *Estudando a bossa* - São Paulo, 2008 - O artista faz de seu corpo um instrumento de comunicação. Tira seu sapato e camisa, joga-se no chão complementando seu discurso sonoro. Fonte: acervo pessoal.

Na contracapa do disco *Tom Zé* (1968), o artista mostra sua concepção projetual, através do design gráfico da capa (no qual ele influenciou) e de um texto que ele próprio redigiu:

Palavras da Contracapa

Somos um povo infeliz, bombardeado pela felicidade. O sorriso deve ser muito velho, apenas ganhou novas atribuições.

Hoje, industrializado, procurado, fotografado, caro (às vezes), o sorriso vende. Vende creme dental, passagens, analgésicos, fraldas, etc. E como a realidade sempre se confundiu com os gestos, a televisão prova diariamente, que ninguém mais pode ser infeliz.

Entretanto, quando os sorrisos descuidam, os noticiários mostram muita miséria.

Enfim, somos um povo infeliz, bombardeado pela felicidade (às vezes por outras coisas também).

É que o cordeiro de Deus convive com os pecados do mundo. E até já ganhou uma condecoração.

Resta o catecismo, e nós todos perdidos.

Os inocentes ainda não descobriram que se conseguiu apaziguar Cristo com os privilégios. (Naturalmente, Cristo não foi consultado).

Adormecemos em berço esplêndido e acordamos cremedentalizados, tergalizados, yêyêlizados, sambatizados e massificados pela nossa própria máquina deteriorada de pensar.

‘-Você é compositor de música ‘jovem’ ou de música ‘Brasileira?’

A alternativa é falsa para quem não aceita a juventude contraposta à brasilidade. (Não interessa a conotação que emprestam à primeira palavra).

Eu sou a fúria quatrocentona de uma decadência perfumada com *boas maneiras* e não quero amarrar minha obra num passado de laço de fita com boemias seresteiras.

Pois é que quando eu abri os olhos e vi, tive muito medo: pensei que todos iriam corar de vergonha, numa danação dilacerante.

Qual nada. A hipocrisia (é com z?) já havia atingido a indiferença divina da anestesia...

E assistindo a tudo da sacada dos palacetes, o espelho mentiroso de mil olhos de múmias embalsamadas, que procurava retratar-me como um delinquente.

Aqui, nesta sobremesa de preto pastel recheado com versos musicados e venenosos, eu lhes devolvo a imagem.

Providenciem escudos, bandeiras, tranquilizantes, antiácidos, antifiséticos e reguladores intestinais. Amém.

TOM ZÉ .

P.S.: Nobili, Bernardo, Corisco, João Araújo, Shapiro, Satoru, Gauss, Os Versáteis, Os Brazões, Guilherme Araújo, O Quartetão, Sandino e Cozzela, (todos de avental) fizeram este pastel comigo.

A sociedade vai ter uma dor de barriga moral.

O mesmo.

Ao abordar o imagético do compositor Tom Zé, observamos que as capas de seus discos são estruturas bidimensionais que envolvem um produto que se transforma em música (os discos). O visual bidimensional remete-nos à ideia central do projeto musical, envolvendo-nos e seduzindo-nos, preparando, assim, o ambiente para os outros sentidos.

Papaneck (1995) afirma que sentimos o mundo basicamente através dos nossos olhos¹⁰. Desse modo, não podemos minimizar o papel do design na construção de um projeto que representa um artista-músico desde suas capas de discos até seu figurino, cenário, cartazes e publicidade em geral.

É importante lembrar que, ao comprar um disco (de vinil, CD ou qualquer suporte para gravação), preocupamo-nos não só com o seu conteúdo, mas também com sua embalagem; a sensorialidade, porém, só ocorrerá indo-se aos shows do artista, para sentirmos ao vivo sua vibração e comunicação, especialmente no que

¹⁰ “Somos dotados de cinco sentidos e possuímos nervos sensoriais que nos indicam a posição e o movimento do corpo em relação a um espaço (cinestesia). Possuímos receptores termomusculares que registram calor e frio; temos relações micromusculares visíveis e involuntárias que os psicólogos registram quando vemos desportos ou quadros (sensibilidade muscular táctil); o ‘terceiro olho’ (intuição e muito mais é na interação de todos os nossos sentidos que podemos realmente começar a ver, a experimentar” (PAPANECK, 1995, p.84).

respeita aos tropicalistas. A apreciação audível é, portanto, apenas parte daquilo que a obra (uma canção ou música instrumental) pode proporcionar. O disco não nos dará todo o referencial artístico e as potencialidades que o artista oferece, uma vez que seu show é imagético e sonoro, posicionando-se o prazer estético entre o audível e o visível.

A preocupação com o design do tropicalista Tom Zé, por exemplo, está no ‘projeto total’, no qual pensa até como deve ser a disposição dos músicos no palco, como se vê em esquema retirado de seu *site* oficial.

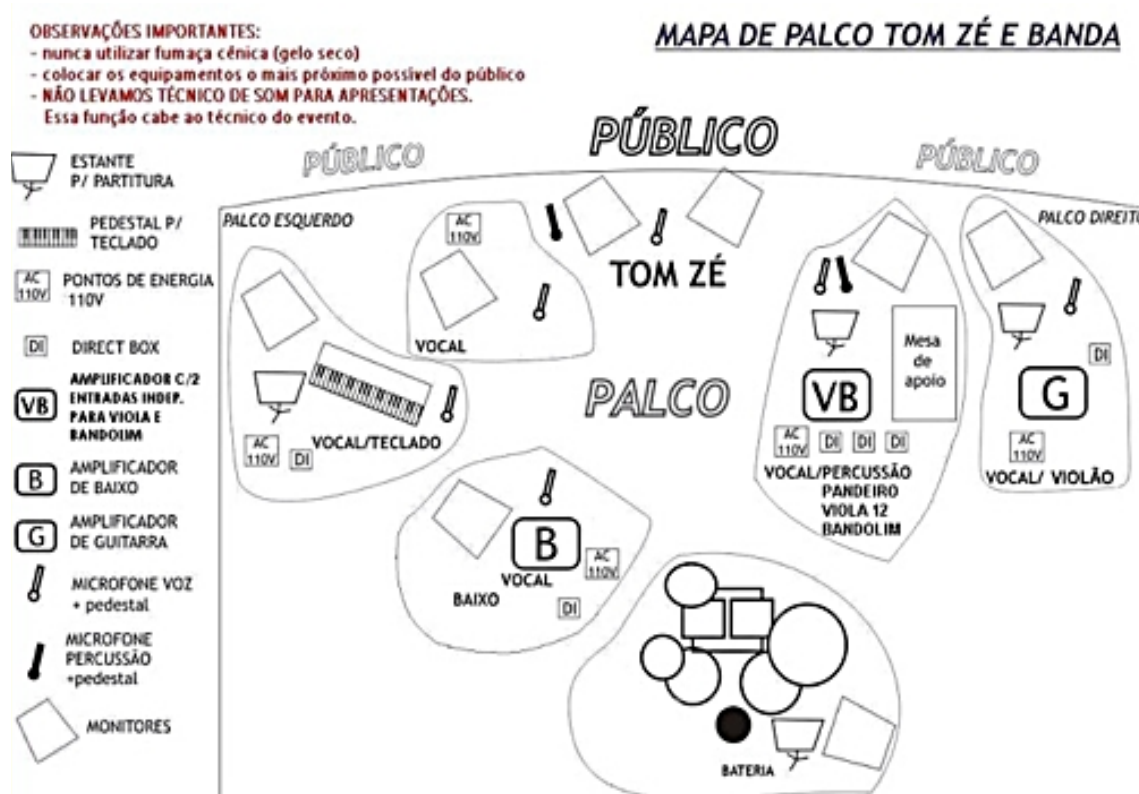
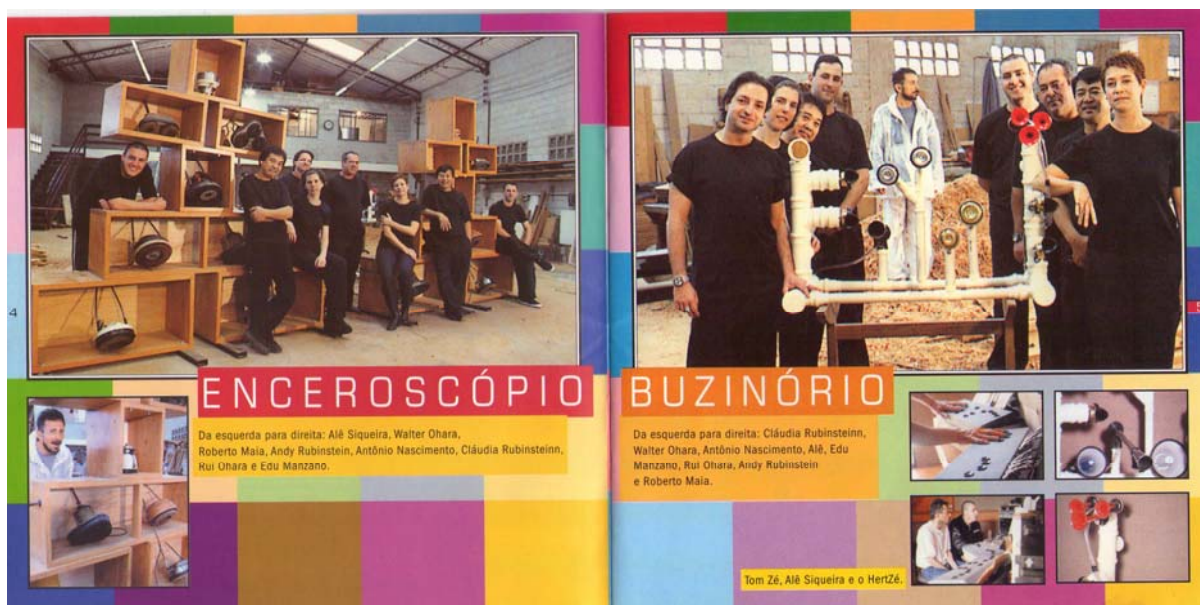
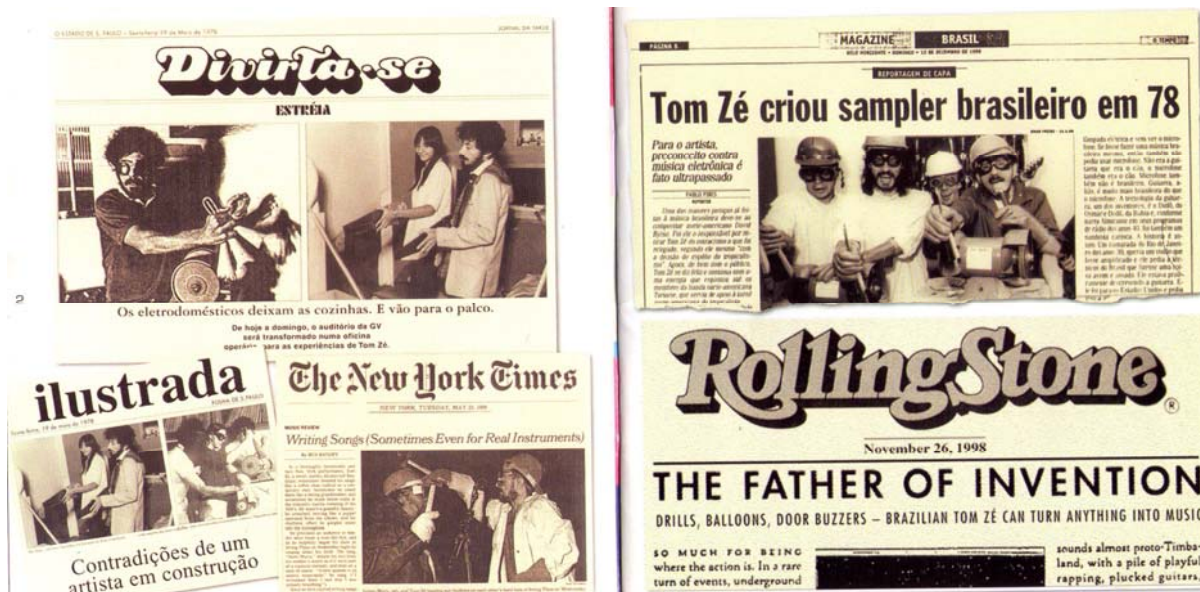


Figura 75: Mapa de palco dos shows de Tom Zé. Fonte: www.tomze.com.br.

Podemos afirmar, pois, que o prazer estético oferecido pela obra de Tom Zé e dos músicos pós-modernos ocorre na contramão daquele prazer apenas auditivo proporcionado pelas canções, no início da história da indústria fonográfica. Segundo Nelson Motta (2001), um músico também é ser imagético, posto que trabalha com um conjunto de opções estéticas. A construção de uma música, de uma capa de disco, de um cartaz, de um figurino, cenário e iluminação depende, então, de um número amplo de escolhas estéticas.



Figuras 76 e 77: Detalhes do encarte do CD *Jogos de Armar* (2003), no qual se veem cenas do processo projetual do artista, bem como ilustrações de instrumentos por ele criados (buzinório e enceroscópico). Fonte: acervo pessoal.

4.4. ANÁLISE DAS CAPAS DOS DISCOS DO TOM ZÉ

A capa do disco-manifesto da Tropicália, gravado pela Philips (1968) é uma reinterpretação do disco que influenciou a geração dos anos 1960. A peça gráfica segue elementos estruturais do disco dos *Beatles: Sgt. Pepper's Lonely*

Hearts Club Band (1967), no qual as diversas colagens de elementos criaram um mosaico visual, conceitual e aparentemente caótico, em uma concepção pós-modernista que transformou-se na capa mais famosa da história do disco, segundo Robert (2007, p.100):

O designer Peter Blake imaginou primeiro uma caixa de presente, mas acabou optando por juntar na capa uma série de recortes de cartolina (alguns rostos famosos – Jesus, Hitler, Gandi – não sobreviveram à montagem final).

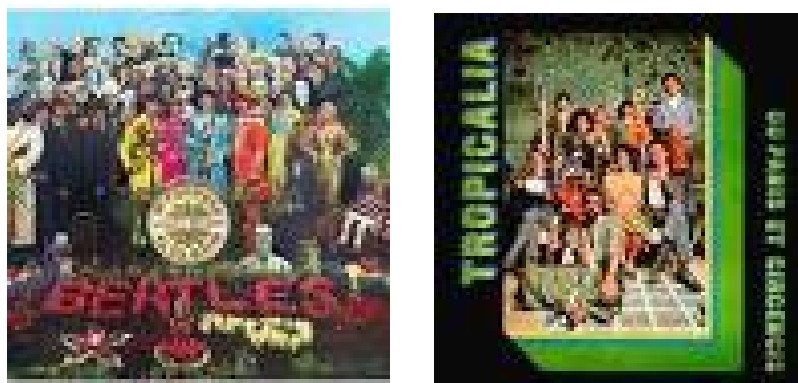
A capa do disco *Tropicália* é, então, plena de referências pop e toma como base o disco dos *Beatles* no seu *happening* visual. Segundo Calado (1997), ela se deu com o binômio fotógrafo/designer, em um *happening* ao acasoⁱ.

Segundo Dapieve (2009), 1968 foi o ano ideal para a gravação de *Tropicália ou Panis et circensis*, pois enquanto jovens estudantes saíam às ruas de Paris para lutar com o lema “É Proibido Proibir”¹¹, os tropicalistas entraram no estúdio da RGE, em São Paulo, para instaurar uma nova era na música brasileira, o avesso da Bossa Nova, a radicalização da Jovem Guarda o retorno antropofágico à Semana de Arte Moderna de 22, abusando da liberdade e da anarquia e abrindo a passos largos caminhos para o Pós-modernismo na música brasileira. Ainda sobre a capa do disco, afirma Dapieve (2009):

No caso do disco-manifesto, apenas uma de suas facetas, a senha estava dada na capa: os membros da trupe, de corpo presente ou em fotos emolduradas, posavam para a foto de família, tudo muito normal, tudo muito respeitável - não fosse o penico que Duprat usava como xícara de chá, não fossem os instrumentos elétricos dos irmãos Arnaldo Baptista e Sérgio Dias, baixo e guitarra empunhados como metralhadoras numa Sierra Maestra do trópico de Capricórnio. Dentro da capa, nos microsulcos do vinil, informações musicais eram fragmentadas e reagrupadas em faixas como *Miserere nobis*, *Panis et circensis*, *Baby*, *Bat macumba* e *Geléia geral*, na qual uma das estrofes explicava e confundia tudo: “Doce mulata malvada/ Um LP de Sinatra/ Maracujá, mês de abril/ Santo barroco baiano/ Superpoder de paisano/ Formiplac e Céu de anil”. E, ao cabo de tanta modernidade, a turma entoava o tradicional Hino do Senhor do Bonfim, sacou? (DAPIEVI apud GAVIN, 2009, p. 155).

¹¹ Em maio, estudantes incendiaram Paris, na chamada ‘Primavera Vermelha’. Na verdade, os franceses se mobilizavam contra a reforma universitária feita por De Gaulle, que tentava transformar a universidade. Por trás das barricadas, a juventude francesa trazia consigo uma nova moralidade e uma outra cultura, como apontou o filósofo Herbert Marcuse e seu pensamento fundado sobre o princípio do prazer. Podemos falar dos três ‘M’ de 68: Marcuse, Marx, Mao. A URSS invade a Tchecoslováquia e interrompe a abertura conhecida como ‘Primavera de Praga’, encabeçada por Alexander Dubcek, e mantém a Cortina de Ferro intacta. Martin Luther King é assassinado e se transforma em ícone da luta contra o racismo nos EUA, e talvez no mundo (GONÇALVES, 2006, p. 55).

A produção geral do disco foi de Manuel Berembein, os arranjos e regência ficaram a cargo do maestro Rogério Duprat e a foto foi de Olivier Perroy, no entanto todos integrantes deram sua opinião na construção da obra coletiva para imagem *happening* da capa do disco carnalizante: *Tropicália ou Panis et circensis*.



Figuras 78 e 79: Capas de Sgt. Peppers e Tropicália. Fonte: Acervo pessoal.

O produtor Guilherme Araújo disse que Tom Zé estava mal vestido para a foto, pois o artista vestia um terno azul. Acrescentou, então, uma mala, para parecer, assim, que estava chegando do Nordeste, como um retirante. Esse episódio talvez tenha sido um disparador emocional para que Tom Zé tivesse uma preocupação especial pelo seu design.

Segundo Cláudio César Gonçalves (2006), as capas de discos seguem alguns padrões gráficos estruturais, com certa recorrência e, realmente, podemos observar nas análises comparativas das capas de discos de Tom Zé e de outros artistas certos padrões (ou *ready made*): as releituras, reinterpretações ou influências externas.

Ainda sobre as tensões políticas nacionais e internacionais, em 1968, além do disco-manifesto, os tropicalistas lançaram álbuns individuais.



Figura 80: Capa e contra-capa do LP *Grande Liquidação*. Fonte: acervo pessoal.

Nas dicotomias expostas no primeiro Capítulo desta dissertação, falamos sobre dois mundos, o moderno e o pós-moderno, ambos expostos visualmente na primeira capa de Tom Zé, após o disco-manifesto *Tropicália*. O nome do artista vem logo abaixo do título do álbum, na cor vermelha e dentro de um box, como se fosse um letreiro luminoso que anuncia um produto vendável; logo abaixo do nome do artista, sua fotografia é encaixada dentro da imagem de uma TV. A TV também se encontra em outro box, abaixo, no lado esquerdo, e acima dela vem a chamada publicitária “EXTRA”. Em outro box, há a palavra “grátis” e, acima dela, o anúncio “leve 2 e pague 3”; nele encontra-se, ainda, um relógio indicando 8h, início do horário comercial no Brasil. No box ao lado, o anúncio de um novo creme dental, com uma boca em formato de sorriso. Em outro, bem ao lado, um anúncio da indústria de automóveis Volkswagen. No lado direito inferior, há uma fila na qual pessoas estão provavelmente entrando no cinema, pelo que diz o letreiro acima: “HOJE. 32^A S”, com um “s” cortado, indicado a palavra “sessão”. No box acima desse, a representação de uma casa de bingo. Abaixo da imagem de Tom Zé, seu nome é novamente exposto sobre um portal que mostra, no lado direito, a imagem de uma mulher em trajes íntimos e, no esquerdo, a imagem de um santo. Percebe-se ser uma reinterpretação de capa de cordelⁱⁱ, em que se veem símbolos urbanos de consumo, em tons vermelhos, roxos e lilases. Abaixo da imagem de Tom Zé, na TV em preto e branco, há um portal mostrando duas opções entre o sagrado e o

profano. Esse portal também poderá ser interpretado como porta de entrada do visível para o audível, ou seja, a passagem da embalagem visual para o conteúdo da audição do disco.

Vejamos o processo projetual percorrido para se chegar à capa de *Grande Liquidação*: as dicotomias expostas na reinterpretação do cordel reproduzem o sagrado e o profano, assim como as dicotomias do mundo rural e do mundo urbano; do mundo pré-industrial e industrial; do mundo moderno e do mundo pós-moderno.



Figura 81: Cordel de J. Borges¹² *A chegada da prostituta no céu*, Bezerros, PE, Brasil.

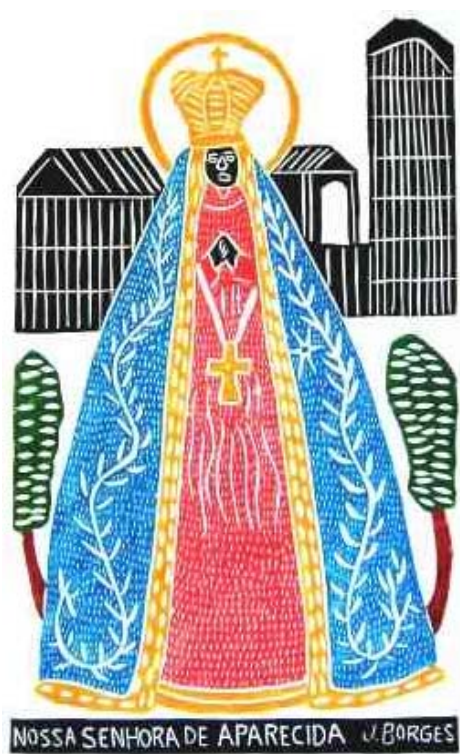


Figura 82: Cordel de J. Borges¹³: *Nossa Senhora de Aparecida*, Bezerros, PE, Brasil. ⁱⁱⁱ

¹² Disponível em: http://pousadapeter.com.br/indexfotos_cordel_pernambuco_cordeis_nordeste_brasil.htm. Acesso em: 25 fev 2010.

¹³ Disponível em: http://pousadapeter.com.br/indexfotos_cordel_pernambuco_cordeis_nordeste_brasil.htm. Acesso em: 25 fev 2010.



Figura 83: Cordéis de J. Borges, Bezerros, Pernambuco, Brasil¹⁴.^{iv}

Em 1970, o artista baiano apresentou uma capa, classificada por Jorge Caê Rodrigues (2007) como “Capas do artista com seu Instrumento (CI)”, que foi aparentemente um retrocesso, se considerarmos a capa como parte integrante do **Projeto Total** do artista, pois, nesse caso, a concepção projetual não está imbricada entre o som e a imagem, uma vez que a musicalidade do compositor continuou em expansão experimental. Inexplicavelmente Tom Zé, que na estreia do seu primeiro disco solo, *Grande Liquidação*, trouxera uma capa carregada de símbolos, no seu segundo LP viria com imagem mais tradicional, como se estivesse apelando para vendagem, com uma simples “Capa do Artista com seu Instrumento”. No entanto, seu caráter ácido estava presente, nas palavras da contracapa¹⁵, na qual o compositor denuncia não haver recebido da Prefeitura de São Paulo o dinheiro do prêmio de primeiro lugar no IV Festival da Canção, com “São São Paulo, Meu Amor”.

¹⁴ Disponível em: http://pousadapeter.com.br/indexfotos_cordel_pernambuco_cordeis_nordeste_brasil.htm. Acesso em: 25 fev 2010.

¹⁵ **Palavras da Contracapa:** As melhores ideias deste disco devem ser divididas com os meus alunos de composição da SOFISTI-BALACOBACO (muito som e pouco papo) e com Augusto de Campos. Foi, por exemplo, um exercício proposto a Ricardo Silva e Ciumara Catto (Limeira-SP) o ponto de partida que nos levou a "Guindaste a Rigor". Elio Manoel e Aderson Benvindo (parceiro em : "Lá vem a onda") que trabalharam quase com febre; Beto Matarazzo e Durval do "SESC", que têm um senso crítico muito agudo; João Araújo, Lais Marques e Valdez, parceiros em "Distância" e "Jimmy Renda-se"; todos ajudaram muito. Aproveito a ocasião para informar que a Prefeitura de São Paulo não me pagou até agora o prêmio do 1o. lugar ("São Paulo, meu Amor"), do Festival da Record de 1968 e até começou a dizer que não assumiu esta obrigação.



Figura 84: Capa do LP Tom Zé¹⁶. Fonte: acervo pessoal.

Em 1972, é lançado outro disco com o mesmo nome do anterior, de 1970, *Tom Zé*, agora com um rosto desenhado na capa, talvez seguindo o modelo do rei da Jovem Guarda, Roberto Carlos¹⁷, que havia lançado o disco *Detalhes* (1971)¹⁸, nesses moldes, o que, aliás, foi um dos poucos discos de Roberto Carlos não pertencente à categoria de “Capa de Retrato (CR)”, como categoriza Caê Rodrigues (2007) - Roberto Carlos também lançaria capas com fotos solarizadas, aos moldes da Bossa Nova, nos anos 1966, 1970, 1972. Segundo Caê Rodrigues (2007) em seu livro: “Anos Fatais, Design, música e tropicalismo”, a de Tom Zé seria uma “Capa de Rosto Interferido (CRI)”.

Essa capa CRI do baiano é um projeto gráfico composto por uma aquarela que constrói e dá corpo à imagem esboçada, à proposta visual que condiz com a sonora. Incluiremos, assim, esse projeto na categoria de **Projeto Total**. A capa de *Tom Zé* (1972) é condizente com o conteúdo sonoro: a delicadeza da aquarela quase artesanal dialoga com a beleza melódica da canção “Se o caso é chorar”.

¹⁶ **Ficha Técnica:** Direção da Produção: João Araújo Coordenação: Shapiro Arranjos: Chiquinho de Moraes, Hector Lagnafietta e Capacete Estúdio: Gazeta – S. Paulo Layout: Nicolau. Participação vocal de Baby Consuelo em "Jeitinho Dela".

¹⁷ Sobre a exposição de 50 anos da carreira de Roberto Carlos na OCA Pq. Ibirapuera ver *site* o <http://robertocarlos.globo.com/html/home/home.php> Acesso em: 12 mar 2010.

¹⁸ O disco anual é lançado em novembro (1970), e faz homenagens a Caetano Veloso, de quem grava ‘*Como dois e dois*’ e com ‘*Debaixo dos Caracóis de se us cabelos*’, composta para o artista baiano. Traz também a belíssima canção ‘*Detalhes*’ um de seus maiores sucessos.



Figuras 85, 86: Capas de Tom Zé e Roberto Carlos. Fonte: acervo pessoal.



Figuras 87, 88: Capas de Tom Zé e Roberto Carlos. Fonte: acervo pessoal.



Figuras 89 e 90: Capas de Roberto Carlos. Fonte: acervo pessoal.

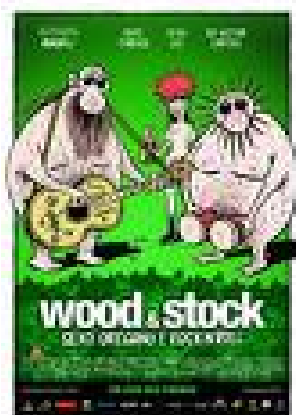
Ainda na classificação de Rodrigues (2007), a “Capa de Desenho” do disco de Roberto Carlos foi projetada por Carlos Hecada com arranjos de Jimmy Wisener, em 1971 - época do exílio em Londres dos mentores da Tropicália, Caetano e Gil. Podemos observar nas letras desse disco a homenagem que Roberto Carlos fez a Caetano Veloso. Vejam o que diz Arthur Dapieve sobre esse álbum.

Quase simultaneamente ao final do programa *Jovem Guarda*, em 1969, Roberto Carlos começou a empreender a transição de Rei da Juventude Transviada para Rei da Maturidade Bem-comportada – o que não melhorou em nada a sua imagem diante dos patrulheiros ideológicos da esquerda. Seu LP de 1969, por exemplo, era praticamente um disco de *soul*, à la James Brown: tinha *Não vou ficar* (de Tim Maia, amigo da rua do Matoso, na Tijuca), *Sua estupidez*, *As flores do jardim da nossa casa*. E o respeitável disco do ano seguinte já acendia uma vela para Deus (*Jesus Cristo*) e outra para o Diabo (*Vista a roupa, meu bem*), parcerias com Erasmo. Com o LP de 1971, portanto, emergia consumado um outro Roberto, nascido dialeticamente das entranhas do outro, emergiria mais ou menos o mesmo Roberto ultra-romântico que chegaria ao século 21. O discaço abria com uma das peças de resistência do futuro repertório do Rei, uma canção de versos magistrais: “Detalhes tão pequenos de nós dois/ São coisas muito grandes pra esquecer”. E fechava com outra excepcional parceria com Erasmo, a extraconjugal *Amada, amante*: “Esse amor sem preconceito sem preconceito/ Sem saber o que é direito/ Faz as suas próprias leis”. Entre uma e outra, os patrulheiros da época não tiveram a sutileza ou a boa-fé necessária para entender que Roberto cantava o exilado Caetano Veloso (autor do blues *Como do is e dois*) e anonimamente lhe endereçava *Debaixo dos caracóis dos seus cabelos* (fato que só revelaria décadas depois), além da freudiana *Traumas* e da pacifista *Todos estão surdos*. O LP mostrava que Roberto Carlos maduro não era necessariamente um mau Roberto Carlos. (GAVIN, 2009).

4.4.1. A capa mais polêmica da história fonográfica brasileira

Em 1973, Tom Zé lança *Todos os olhos*, o mais polêmico disco da indústria fonográfica, pelo design da capa, que também é condizente com o que chamamos de **Projeto Total**, já que cria uma sintonia da imagem com as canções e arranjos musicais, tais como em “Todos os Olhos”, “Brigitte Bardot”, “Augusta, Angélica e Consolação”, “Complexo de Édipo”, “Um oh! E um Ah!” (canção

anomatopáica¹⁹, que fez parte do filme *Wood & Stok, Sexo, Orégano e Rock'n Roll*²⁰.



Figuras 91 e 92: Wood & Stok. DVD do filme e cena em que Tom Zé empresta sua voz para Raulzito, personagem que representa o músico Raul Seixas. Fonte: Disponível em: www.woodstock.etc.br/

Para esse disco - obsceno, perverso, plástico, jocoso, inesperado, ácido, instigador e cômico -, Tom Zé e sua equipe prepararam uma capa agressiva, inteligente, assustadora, pornográfica. Rodrigues (2007) classificou-a como “Capa a partir de um Conceito”, já que, nela, os aspectos conotativos são mais importantes do que os denotativos e o mais relevante é o projeto conceitual em si e não os elementos estético-formais ou os aspectos técnico-formais. Sob essa perspectiva, Rodrigues estabelece um parâmetro, tomando como referência uma fotografia na qual o artista não é a imagem principal, aparecendo apenas como coadjuvante ou não aparecendo. Inclusive, segundo esse autor, a capa que foi uma incógnita durante muito tempo foi *Todos os olhos*:

As capas que chamei de *conceituais* se caracterizam pela não obviedade - embora umas mais, outras nem tanto. Uma capa que durante muito tempo foi uma difícil incógnita para o grande público é *Todos os olhos*, de 1973. A foto de uma bola de gude afixada num ânus passou despercebida pela censura. Em 1999, Tom Zé falava ao *Jornal do Brasil* sobre a capa: “foi uma façanha à parte: a estranha capa nada mais é do que a foto de uma bolinha de gude depositada num, digamos, orifício anal. Foi idéia do Décio Pignatari. Ele dizia: vamos por um c. na vitrine” (*Jornal do Brasil apud Camara, 2000:62*).

¹⁹ São sons vocálicos que imitam sons da natureza ou de objetos industrializados, podendo ainda não querer representar nenhum som já existente.

²⁰ Filme: desenho animado/ comédia de Otto Guerra baseado nos personagens do cartunista Angeli, no qual Tom Zé interpreta a voz do personagem Raulzito (menção ao compositor Raul Seixas). (Disponíveis em: <http://www2.uol.com.br/angeli/> e <http://www.woodstock.etc.br/>).

Esta capa acabou ficando em segundo lugar na pesquisa, aqui já mencionada, feita pela *Folha de São Paulo*. Durante essa pesquisa, Tom Zé esclareceu um pouco mais sobre a capa. Ele diz que a idéia foi executada sob pânico da censura; havia uma atitude política por trás, “havia a discussão entre nós de que o Brasil estava um cu, de que aquilo era a cara do Brasil” (*Folha de S. Paulo*, 2001). A censura não foi capaz sequer de perceber a provocação de *Todos os Olhos*. (RODRIGUES, 2007, p. 134).

Em entrevista concedida a Luiz Tatit (LT) e Arthur Nestrovski (AN) reproduzida no seu livro *Tropicalista, Lenta Luta*, Tom Zé (TZ) revela como a história da capa *Todos os Olhos* chegou ao grande público^v.

E assim, com a mais polêmica capa de disco de todos os tempos, Tom Zé demonstrou seu tropicalismo, como diz o jornal *Folha de São Paulo* (2001): “Amigos se divertiam: Vi o cu na vitrine na praça da República... Aparecia gente desconfiada às vezes, mas refutávamos com veemência.” (*Folha de SP*, 30 mar 2001- E4 e E5).

Segundo Gonçalves (2006), foi essa capa que levou aos quase 30 anos de ostracismo o artista Tom Zé: a indústria fonográfica ficou em fúria e a agressividade sexual nela identificada foi levada às últimas consequências. Na segunda capa, a interna, a retórica ganhou um tom filosófico, pela variedade de cores e formatos de olhos dentro de uma pirâmide, mas outra leitura possível é a dos vários olhos voltados para o momento político brasileiro. Gonçalves (2006) fala sobre Tom Zé, explicando:

Se a foto da bolinha de gude e o ânus estivessem na parte interna do álbum talvez o impacto fosse forte o suficiente e não provocasse toda uma situação comprometedora. Mas essa avaliação é apenas um comentário sem caráter científico. Tom Zé, como hábil manipulador de palavras, ideias e imagens que é, tinha pleno controle de seu projeto. Depois dessa capa só poderia sobrevir um período de distensão (GONÇALVES, 2006, p.164).

Em suma, a capa de *Todos os Olhos* (1973), da gravadora Continental, imprimiu na história das capas de disco do Brasil uma acidez como nunca antes vista. E sua ficha técnica é composta por:

O Grupo Capote gravou. Cleon e Dualib fizeram percussão. Rogério Duprat toca cavaquinho em *Dodó e Zezé* (G7, C). aqui, o parceiro Odair também canta com Tom Zé. O Heraldo do Monte, do ex-Quarteto Novo, achou divertido não tocar bem e a gente deve agradecer muito a ele. Zé (José Cordeiro), o técnico, morreu de desastre no meio do disco, uma barbaridade; o Luiz Botelho completou o trabalho. Milton José foi o produtor. Augusto deu dica criativa pra letra *Cademar*, por isso entra de parceria nessa música. *Augusta, Angélica e Consolação* é dedicada a Adoniran Barbosa e

aos Demônios da Garoa. A criação da capa é de Décio Pignatari, Marcos Pedro Ferreira (*layout* e arte-final) e Francisco Eduardo de Andrade. Reinaldo de Moraes fotografou. O poema visual da capa interna é de Augusto de Campos: *Olho por olho*, 1964. (Disponível em: <http://www.tomze.com.br/ptodososolhos.htm>. Acesso em: 25 fev 2010).

Dessa forma, na convergência do **Projeto**, vejamos a sintonia dos projetos gráficos, musicais e poéticos desse disco, confirmando a ideia de **Projeto Total**. Vejamos uma análise da canção “Todos os Olhos”:

TODOS OS OLHOS

*De vez em quando
 todos os olhos se voltam pra mim,
 de lá do fundo da escuridão,
 esperando e querendo
 que eu seja um herói,
 que eu seja um herói. Mas eu sou inocente,
 eu sou inocente,
 eu sou inocente.*

Tom Zé afirma que não é o salvador da pátria no momento da ditadura e diz que é inocente. Para os censores e no show Pirulito da Ciência, o compositor assume que é fraco e que até está usando saia.

*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 nada,
 eu não sei de nada.*

Aos censores da ditadura, ele diz: “eu não sei de nada”.

De vez em quando

*todos os olhos se voltam pra mim,
de lá do fundo da escuridão
esperando e querendo apanhar,
querendo que eu bata,
querendo que eu seja um Deus.
Mas eu não tenho chicote,
eu não tenho chicote,
eu não tenho chicote.*

Segundo Calado (1997), Caetano, Gil e Nara Leão, entre outros apresentavam-se em um programa da TV Record chamado Frente Única, um programa para Música Popular Brasileira. Em um dos programas homenagearam Roberto Carlos e Geraldo Vandré reagiu:

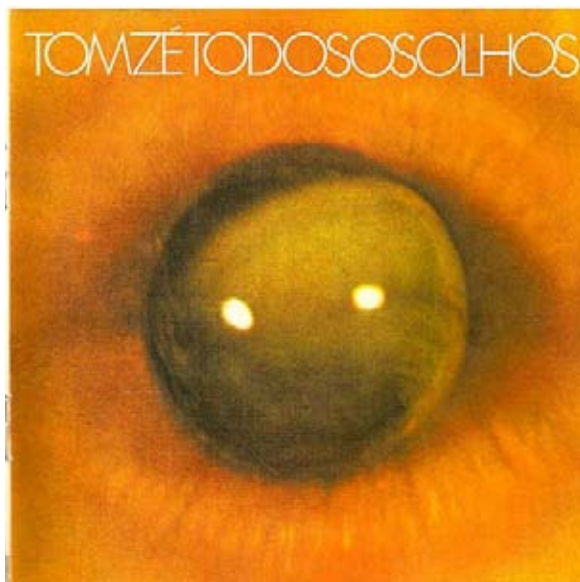
Vandré ficou possesso. Gritou, esperneou, chegou mesmo a chorar, ao saber o que Gil, Caetano e Torquato estavam armando, nos bastidores da TV Record. Para Vandré, fazer uma homenagem a Roberto Carlos, incluindo até mesmo uma guitarra elétrica, no programa de TV que tinha sido criado justamente para apoiar a música popular brasileira frente à crescente invasão do iê-iê-iê, era o mesmo que apunhalá-lo pelas costas. Uma verdadeira traição musical. Até em suas aparições no programa, o cantor e compositor paraibano demonstrava que não estava ali para brincadeiras, se a questão era defender a MPB. Uma cena que ele dividira com o bailarino Lennie Dale (coreógrafo norte-americano que se radicou no Rio de Janeiro) falava por si própria. Cantando a ríspida *Aroeira*, uma típica canção de protesto, Vandré usava um chicote, para transmitir melhor sua mensagem: ‘É a volta do cipó de aroeira/ No lombo de quem mandou dar’, dizia a letra (CALADO, 2007, p.110).

Na nossa leitura sobre a letra da canção “Todos os Olhos”, quando Tom Zé diz: ‘eu não tenho chicote’, ele assume que não veio para defender a MPB, como o purista Geraldo Vandré, nem que é um deus na luta contra ditadura.

*Mas eu sou até fraco,
eu sou até fraco, eu sou até fraco.*

Tom Zé admite ser fraco diante de tanta tortura pela qual os tropicalistas passavam, na ditadura.

Por meio da análise da letra “Todos os olhos”, em concordância com as análises gráficas da capa do mesmo disco, podemos observar a situação política por que os brasileiros estavam passando e tentamos elucidar o que entendemos por **Projeto Total**: uma ideia acerca de um determinado tema que vai se desmembrando em letras, sons e cores, no projeto de um artista.



Figuras 93 e 94: Capa e contra-capa do LP *Todos os olhos*. Fonte: acervo pessoal.

<p>Todos os olhos Tom Zé</p> <p>De vez em quando todos os olhos se voltam pra mim, De lá de dentro da escuridão, Esperando e querendo que eu seja um herói, O ô ô ô, O, que eu seja um herói, Mas eu sou inocente, Se sou inocente, eu sou inocente, De vez em quando todos os olhos se voltam pra mim, Esperando e querendo que eu seja um herói, Mas eu não sei de nada, Eu não sei de nada, eu não sei de nada, De vez em quando todos os olhos se voltam pra mim, Esperando e querendo apanhar, Querendo que eu seja um Deus, Mas eu não tenho chibote, Eu não tenho chibote, eu não tenho chibote, Mas eu sou até fraco, eu sou até fraco Eu sou até fraco.</p> <p>Botaram tanta fumaça Tom Zé</p> <p>Botaram tanto lixo, botaram tanta fumaça, Botaram tanto lixo por baixo da consciência da cidade, Que a cidade Tá tá tá tá tá Com a consciência podre, Com a consciência podre, Botaram tanto lixo, botaram tanta fumaça, Botaram tanta fumaça por cima dos olhos dessa cidade, Que a cidade Tá tá tá tá tá Está com os olhos andrôido, Está com os olhos andrôido, Botaram tanto lixo, botaram tanta fumaça, Botaram tanto mento e minhocão Nos corredores da cidade, que a cidade Tá tá tá tá tá Está cansada, Sufocada, Tá tá tá tá tá De dor de cabeça, De tuberculose, Tá com o pé doendo, Está de bronquite, De larínge, De hepatite, De sinusite, De meningite, Está tá tá tá tá tá Com a consciência podre, Botaram tanto lixo, botaram tanta fumaça, Botaram tanta preocupação nos miolos da cidade Que a cidade Tá tá tá tá tá Está de cuca quente.</p>	<p>Quando eu era sem ninguém Tom Zé</p> <p>O cadê, cadê você? Quando eu era sem ninguém E não tinha amor nenhum, O meu coração batia, ô maninha, Tum, tum, tum.</p> <p>Todo mundo queria um bem, Eu ficando sem ninguém, E o meu coração batendo, ô maninha, Tum, tum, tum.</p> <p>Você diz que fica caca, Mas navalha corta mais, E a navalha que mais corta É a língua dos rapaz.</p> <p>Tum, tum, tum, tindoalê, Tum, tum, tum, tindoalê, As moças da minha terra Nunca ficam sem casar, Porque se passar dos 30, ela tem São Santo Antônio pra ajudar.</p> <p>Toda meia-noite Eu sonho com você, Se você dividir, posso até Sonhar pra você ver.</p> <p>O cadê, cadê você?</p> <p>Cadamar Tom Zé / Augusto de Campos</p> <p>O ô cadê mar ô ô cadê Oôô cadê mar O ô cadê mar ô ô cadê Oôô cadê mar ria que não vem.</p> <p>Dodô e Zezé Tom Zé / Odair Castanho de Faria</p> <p>— Por que é que a gente tem que ser marginal ou cidadão? diga, Zezé. — É pra ter a liberdade de que pode escolher, viu, Dodô. — Mas por que é que a gente tem que viver com esse medo danado de tudo na vida? diga, Zezé. — É pra aprender que o medo é o nosso melhor conselheiro, viu, Dodô. — Então, como dental e tudo, mas por que é que a felicidade anda me bombardando? diga, Zezé. — É pra saber que ninguém mais tem o direito de ser infeliz, viu, Dodô.</p>	<p>— Mas por que é que um Zé qualquer da vez em quando tem que dar seis copinhos na mulher? diga, Zezé. — É pra no outro dia de manhã acordar vindo muito jeitoso, viu, Dodô. — Mas por que é, por que é por que é por que é? diga, Zezé. — É porque, por que, porque porqueporque porquêporque, viu, Dodô.</p> <p>O riso e a faca Tom Zé</p> <p>Quero Eu Fiz meu barco Ser o rio Sou a rã Na viagem. E o dente. E a vacina; Eu só descanço Quero Pórcia; No tempo, de Ser o dente De pecado Só Adormço E a faca. E o conselho; No furacão. Quero Espaço Ser e faca. Fico a dor E o corte. E o consolo Em A briga Um só beijo Entre a luz Vermeão. E o espelho.</p> <p>Augusta, Angélica e Consolação Tom Zé</p> <p>Augusta, graças a Deus, graças a Deus, Então você é a Angélica Eu encontrei a Consolação Que veio olhar por mim e me deu a mão.</p> <p>Augusta, que saudade, Você era vaidosa, que saudade, E gostava o meu dinheiro, que saudade, Com roupas impensadas e outros bobagens, Angélica, que maldade, Você sempre me dá beijo, que maldade, E até andava com a roupa, que maldade, Chamando a consultório médico, Angélica.</p> <p>Augusta, graças a Deus... Quando eu vi Que o Largo dos Aflios Não era bastante largo Pra caber minha aflicção, Fui morar no Estádio da Luz, Porque estava tudo escuro Dentro do meu coração.</p> <p>Um olho e um ah! Tom Zé (sem texto)</p>	<p>Brigitte Bardot Tom Zé</p> <p>A Brigitte Bardot está ficando velha, Envelhece antes das nossas sobras, Cálculo da Brigitte Bardot, que era uma moça bonita, Mas ela mesma não podia ser um sonho Para nunca envelhecer, A Brigitte Bardot está se desmanchando E os nossos sonhos querem pedir divórcio, Não mundo inteiro, milhões e milhões de sonhos Querem também pedir divórcio, E a Brigitte Bardot agora está ficando triste e sozinha, Será que algum rapaz de 20 anos vai telefonar Na hora exata em que ela estiver com vontade de se suicidar? Quando a gente era pequeno, pensava que quando crescesse a nar namorada da Brigitte Bardot, Etc, etc.</p> <p>Complexo de Epíico Tom Zé</p> <p>Todo compositor brasileiro é um complexo, Porque então essa mania danada, Essa preocupação de falar tão sério, Di parecer tão sério De ser tão sério De se sentir tão sério De se chamar tão sério De brincar tão sério De amar tão sério? Ah, meu Deus do céu, Vai ser sério assim no inferno! Porque então essa melíflora-coríntia Chamada "vaidade" Que não tem sa da boca? Como se algum pesadelo Estivesse amassando os nossos compadres Com cadáveres de todas, E por que então esse vontade De parecer herói ou professor universitário? (Aquele tal classe Que se ouzava a aprender com os alunos — Quer dizer, com a sua — Ou não vai sobreviver?) Porque a cobra Já começou a comer a si mesma pela cauda, Sendo ao mesmo tempo a fêmea e a comida.</p>	<p>Ficha Técnica O Grupo Capote gravou, Cicon e Duaili fizeram a percussão, Rogério Duprat toca cavaquinho em Dodô e Zezé (07, C), Aju, o parceiro Odair também conta com Tom Zé, O Heráclito do Mundo, do ex-Quarteto Novo, achou diversão não tocar sem e a gente deve agradecer muito a ele, Zé (José Cordeiro), o técnico, morreu de desastre no meio do disco, uma barulhada; o Luiz Baltho completou o trabalho, Milton José foi a produtor, Augusto deu dica criativa pra letra de Cadamar, primeira entre de parceria nessa música, Augusta, Angélica e Consolação é dedicada a Adoniran Barbosa e aos Demônios da Garça, A coleção da capa é de Dácio Pignatari, Marcos Pedro Ferreira (yepoc e ste-lina) e Francisco Eduardo de Andrade, Reinaldo de Moraes fotografo, O poema visual da capa interna é de Augusto de Campos: Olho por olho, 1964.</p>  <p>eu e a Bahia estamos sempre nos encontrando num mundo de consciências mais ou menos telepáticas e/ou telepáticas; agora tomou fit todos os olhos e a brigite bardot está fazendo velha; eu olho para o meu olho por olho e tá está invisível a bb, boca e olho se desmanchando no papel (2.e x-1-riha, de baixo para cima), daí a letra do nos assustamos mais uma vez, já que ele examina o risco de ceder um pedaço de sua capa para os meus despedaçados de poesia, aquí, não, pois, os meus olhos, que já estão ficando velhos, agosto de campos</p>
---	---	---	--	---

Figura 95: Encarte (miolo) do LP *Todos os olhos*. Fonte: acervo pessoal.

Vejamos uma leitura da Contracapa de ‘*Todos os Olhos*’.



Figura 96: “Olho por olho”, de 1964 - poema visual²¹.

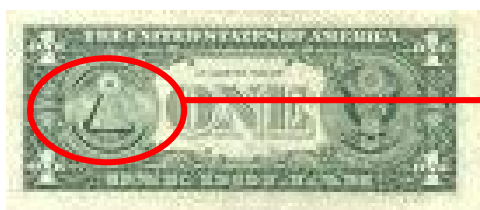


Figura 97: Nota de 1 dólar americano.
Fonte: acervo pessoal.



Figura 98: Destaque da pirâmide no dólar americano. Fonte: acervo pessoal.

O título do poema é parte de um texto sagrado: “Olho por olho, dente por dente”. Essa máxima era usada como forma de controle social para ser aplicada à Justiça e hoje corresponderia ao dizer popular: “Quem com ferro fere com ferro será ferido”. O poema apresenta diferentes olhos misturados a bocas de vários formatos e cores, representando as várias raças no Brasil (índios, negros e brancos) e também as várias classes sociais, já que a figura pode ser lida também como uma representação da pirâmide social.

²¹ "O **poema visual** utiliza, com rara felicidade, a combinação dos signos verbais com a expressividade da linguagem icônica. Assim os dois códigos, o digital e o icônico, se combinam à perfeição para traduzir imagens poéticas e juízos críticos". **Fábio Lucas**, escritor e crítico literário (Disponível em: <http://www.tanto.com.br/opoemavisual.htm>. Acesso em: 26 fev 2010).

Ainda acerca das imagens da capa, expõe-se ali um ânus, enquanto a contracapa mostra, além do citados olhos, bocas: o que entra e o que sai do corpo? Seriam exatamente nossos portais de entrada e de saída, ou, ainda em outra analogia bíblica: “O mal é o que sai da boca, e não o que entra”. Em outras palavras, em tempos de ditadura: “cale-se”.

Mas, pra além disso, *Todos os olhos*, segundo o próprio Tom Zé, estariam voltados para ele, esperando que fosse um deus, um herói, lutando por mudança de classes e revolução social. Na imagem da pirâmide do dólar, olhando-a na parte de baixo, podemos ler o slogan "*Novus Ordo Seclorum*", o que poderia ser traduzido 'Nova Ordem Mundial', referindo-se à ideologia dos Illuminati²². Nessa imagem, encontramos a famosa pirâmide de 13 degraus, cujo vértice é o olho que tudo vê, símbolo da maçonaria, que remete, por sua vez, para o olho de Horus, deus egípcio que representa o domingo. Tal símbolo foi impresso nas notas de dólar sob as ordens do Presidente Roosevelt, em 1933. Podemos comparar a pirâmide na moeda americana com o desejo do poeta Augusto de Campos em querer ver uma 'Nova Ordem', contrária à que se instalara no Brasil nos anos de ditadura. Assim, em nossa leitura, *Todos os olhos* significa o desejo de um país mais justo e igualitário, opondo-se à ditadura que colocou vários tropicalistas, artistas, políticos e ativistas. Ainda sobre a leitura interpretativa do poder da pirâmide e do olho vejam o que Sússekind diz:

A transparência não remete neste caso à harmonia utópica mas à vigilância e à acumulação de poder. Nas cédulas norte-americanas de circulação corrente também é utilizado o que se denomina o “Grande selo”, que é um olho sobre uma pirâmide. Richard S. Patterson e Richardson Dougall, em seu livro *The pyramid on the Great Seal of the United States*, explicam assim esta deidade ubíqua: “The pyramid sigfies Strength and Duration: The Eye over it & Motto allude to the many signal interpositions of providence in favour of the America cause” (PATTERSON 1876:85). Nestas representações, que remetem a um olhar onisciente e descorporalizado, olho e pirâmide dão uma idéia sintética e icônica do poder²³.

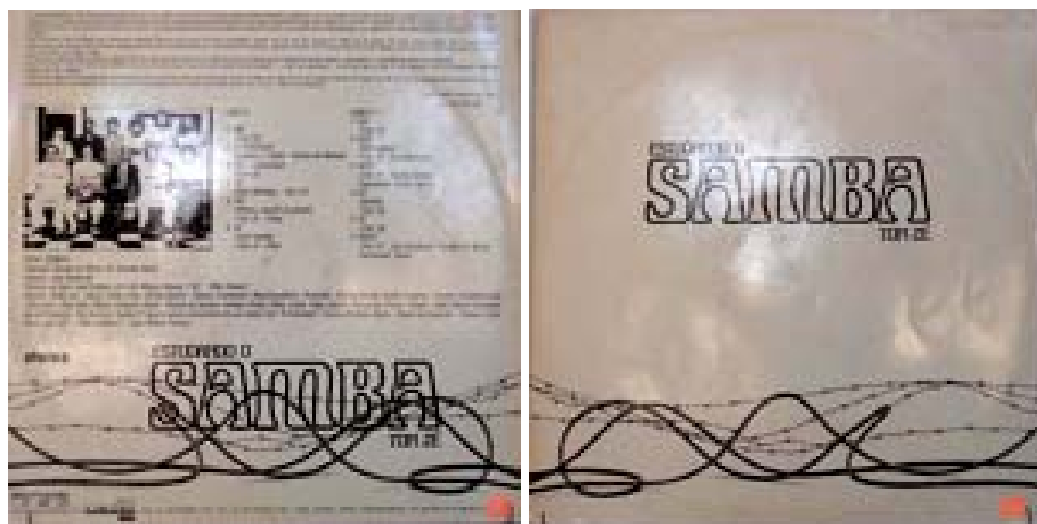
²² "Faça-se a justiça, mesmo que desabem os céus" A Ordem Illuminati é uma associação fundamentada em dois princípios: igualdade e justiça. Toda nossa manifestação é baseada nestas duas premissas que são geradoras de luz para a humanidade. A Ordem se propõe a levar o mundo a uma Nova Ordem e para isso conta com as forças motrizes da sociedade como um todo, independente de ideologias e religiões. Nossa união é baseada nos mais puros princípios morais, sem esquecer os ensinamentos dos grandes mestres de todos os tempos. Todo iluminado é formado de modo a oferecer o máximo de si, para todos. Sua única vinculação é com a verdade inscrita no templo chamado Natureza” (Disponível em: <http://www.grandorient.org/edito.html> Acesso em: 17 mar 2010).

²³ Disponível em: <http://books.google.com/books?id=GBZ7CXr5wNMC&q=Augusto+de+Campos&dq=Augusto>

4.4.2. A Trilogia

Em 1975, Tom Zé lança o primeiro álbum da sua trilogia *Estudando*. O primeiro álbum foi *Estudando o Samba* (ver Anexo 7), que ao mesmo tempo o levaria ao ostracismo de 17 anos no país, mas lhe traria também fama internacional. Os comentários de Carlos Calado (2009) revelam:

Naquele ano de 1976, Caetano e Gilberto Gil se uniram a Gal Costa e Maria Bethânia para os shows de lançamento do grupo Doces Bárbaros - uma evidência de opção dos ex-líderes tropicalistas por um caminho mais confortável para suas carreiras musicais, após os difíceis anos de exílio na Inglaterra, Já o solitário Tom Zé - que nasceu em 1936, em Irará, no sertão da Bahia, e estudou música de vanguarda com Ernest Wildmer e Walter Smetak, em Salvador, antes de se unir ao estado-maior tropicalista - seguiu numa direção oposta à dos antigos parceiros. No final de 1975, gravou *Estudando o Samba*, obra-prima que, ironicamente, o afastou de vez da atenção do grande público, após os elogiados, mas pouco ouvidos *Se o caso é chorar* (1972) e *Todos os olhos* (1973). Incomodado pela diluição que já atingia o samba naquela época, Tom Zé matutou que devia desconstruí-lo. A versão de *A felicidade* (Tom Jobim/Vinicius de Moraes) é exemplar: como um João Gilberto minimalista, ele recria o clássico da bossa nova reduzindo-o a um esqueleto rítmico-harmônico, quase quebrado por uma inesperada intervenção orquestral. Mais experimental ainda é *Toc*: cavaquinho e violão desenham uma linha hipnótica que dialoga com fragmentos orquestrais, sons de máquina de escrever, vozes, gritos e ruídos escatológicos. Já em *Tô*, pareceria com Elton Medeiros, Tom Zé parece sugerir a lógica do seu “Estudo” do samba: “*Eu tô te explicando pra te confundir/Tô te confundindo pra te esclarecer/Tô iluminado pra poder cegar/Tô ficando cego pra poder guiar*”. No texto de apresentação do álbum, Meseiros comenta que, se ele fracassasse nas vendas, como os anteriores, seu parceiro “teria que abandonar o lado de pesquisa de seu trabalho”. *Estudando o samba* também foi mal de vendas, mas salvou o inventivo compositor. Uma década mais tarde, quando já pensava em mudar de profissão, Tom Zé soube que o popstar David Byrne achou seu rejeitado LP num sebo e se interessou por sua música. Com o empurrão inicial do escocês, Tom Zé viu sua carreira decolar no exterior, além de renascer no Brasil, atraindo platéias bem jovens. Em 2005, o 30º aniversário de *Estudando o samba* não passou em branco: Tom Zé dissecou e recriou a vertente mais degenerada do samba, no CD *Estudando o pagode*. (CALADO apud GAVIN, 2009, p. 293).



Figuras 99 a 101: Imagens dos discos da trilogia. Fonte: acervo pessoal.



Figura 102: Imagem dos discos da trilogia. Fonte: acervo pessoal.



Figuras 103, 104, 105, 106: Capas: Álbum Branco (Beatles), Caetano Veloso e Estudando o Samba – Influências. Fonte: acervo pessoal.

Os Beatles influenciaram com *Sgt. Pepper`s Lonely Hearts Club Band* (1967) o disco-manifesto da Tropicália. Também com o disco *Álbum Branco* influenciaram as capas de: *Ou não*, de Walter Franco, Continental, 1973; *Caetano Veloso*, de Caetano Veloso, Philips, 1969 e *Chico canta*, de Chico Buarque, Philips, 1975.

Walmir Teixeira, para elaborar o primeiro disco da trilogia *Estudando*, faz uma composição tipográfica com o título do disco, *Estudando o samba*, Continental, 1975: na parte inferior da capa, usa um arame farpado entrelaçado com um cabo, que, supostamente, seria de um instrumento elétrico. Esse mesmo signo é recorrente nos outros dois discos da trilogia, *Estudando o Pagode* (1996) e *Estudando a Bossa Nova* (2008). Na parte de trás de *Estudando o Pagode*, podemos ver, inclusive, a capa em miniatura do primeiro disco da trilogia - *Estudando o Samba* - para firmar a continuidade do trabalho anterior.

Segundo o dicionário *Aurélio* (2001), “arame farpado” significa farpa, ponta metálica penetrante ou crítica mordaz e, também, uma espécie de ofendícula ou legítima defesa puntativa. Compreensível, então, o uso do arame farpado como uma defesa, trincheira de guerra para proteção do compositor e sua obra, devido ao

momento histórico por que passava o país nos anos de ditadura. E, mesmo no terceiro disco - *Estudando a Bossa Nova* -, embora já composto em tempos de abertura política, aparece o recorrente arame farpado, por ser um disco em homenagem aos 50 anos da Bossa Nova, época em que a capital do Brasil se transferia do Rio de Janeiro para Brasília, o centro da repressão militar. Os arames reaparecem, assim, como um elo de ligação comunicacional. Esses elementos gráficos, aliás, mostram-se como uma marca nos seus trabalhos denominados *Estudando*, o que, a nosso ver, representa a ditadura militar, fazendo alusão a trincheiras de guerras – esses arames, inclusive, estão entrelaçados a cabos de instrumentos elétricos, o que nos sugere também a transmissão da informação por meio dos fios por onde passariam os sons e a poesia ácida do compositor, em uma tentativa de burlar a censura imposta pelo ato ditatorial AI-5.

A imagem desses signos nos álbuns *Estudando* remete ora a uma crítica ao gênero, deteriorado pelos mecanismos de consumo da indústria cultural, ora à defesa do compositor, pedindo licença poética para mexer e brincar com os gêneros estudados, recriando-os a partir de sua concepção experimentalista. O cabo de instrumentos, recorrente nos três álbuns, parece-nos a referência à liberdade de veicular seu som, na medida em que estuda, reinterpreta, experimentado novas possibilidades - essa veiculação se daria através dos cabos por onde ele passa e caminha, chegando ao seu público.

Como se pudesse prever o futuro, na letra da canção “Tô”, de *Estudando o samba*, Tom Zé declara que está embaixo para poder subir, assim como a roda da vida, onde existem momentos em que estamos no alto e outros em que estamos por baixo: essa, aliás, pode ser excelente analogia com seu ressurgimento via mercado internacional.

4.5. ANÁLISE DA LETRA DA MÚSICA “TÔ”, SOB O OLHAR DA TEORIA DA COMPLEXIDADE

Edgar Morin, devido à sua visão integradora da totalidade, pensou os saberes a partir da perspectiva da complexidade do mundo contemporâneo, explorando novos ângulos, para servirem de eixos norteadores à educação do próximo milênio.

Os saberes propostos por Morin (2007) inserem-se na ideia de uma identidade terrena, segundo a qual o destino de cada pessoa joga-se e decide-se em escala internacional, cabendo à educação a missão ética de buscar e trabalhar uma solidariedade renovadora que seja capaz de dar novo alento à luta por um desenvolvimento humano sustentável. Para os designers, tais saberes devem ser importantes, ao projetarem uma embalagem, por exemplo, e pensarem no ciclo de vida que ela terá.

O pensador francês considera haver sete saberes fundamentais com os quais toda cultura e toda sociedade deveriam trabalhar, segundo suas especificidades: as Cegueiras Paradigmáticas, o Conhecimento Pertinente, o Ensino da Condição Humana, o Ensino das Incertezas, a Identidade Terrena, o Ensino da Compreensão Humana e a Ética do Gênero Humano. E todos são indispensáveis, frente à racionalidade dos paradigmas dominantes, que deixam de lado questões importantes para uma visão abrangente da realidade.

Para o autor, é impressionante que a educação, que visa a transmitir conhecimentos, seja cega em relação exatamente ao conhecimento humano, pois, ao invés de promover o conhecimento para a compreensão da totalidade, fragmenta-o, impedindo que o todo e as partes se comuniquem, numa visão de conjunto. Pois é exatamente essa ideia de conjunto que converge para as ideologias tropicalistas e a Teoria Provisória do Design.

Como diz Morin, o destino planetário do gênero humano é ignorado pela Educação, que precisaria ao mesmo tempo trabalhar a unidade da espécie humana de forma integrada à ideia de diversidade. Para tanto, torna-se necessário uma educação musical, visual, ou seja, estética, para que os obstáculos à compreensão humana sejam superados, combatendo-se o egocentrismo, o etnocentrismo e o sociocentrismo, que procuram colocar em posição secundária aspectos importantes para a vida das pessoas e das sociedades. O princípio da unidade/diversidade deve, assim, estar presente em todas as esferas. E, voltando à Tropicália, podemos dizer que esse princípio estava presente na estruturação imagética e sonora que os tropicalistas buscavam na união do local com o internacional.

O filósofo e sociólogo francês afirma, ainda, que é ortodoxo demais possuímos um *sapiens* ou dois, em nossa autodenominação, e que seria preciso

acrescentar um *demens: Homo sapiens s apiens demens*²⁴, que mostraria o quanto somos descomedidos e loucos - todo homem seria duplo, pois, ao mesmo tempo em que é racional, apresentaria certa demência.

Na realidade, inseridos nesse pensamento complexo de Morin, existem ainda outros conceitos, entre eles, o de “operadores de complexidade”: o dialógico (diferente do dialético), o recursivo, o hologramático.

O **operador dialógico** envolve entrelaçar coisas aparentemente separadas, como razão e emoção, sensibilidade e inteligência, realidade e imaginário, razão e mito, ciência e arte. Trata-se, contudo, da não-existência de uma síntese, já que tudo isso existe dentro de um “dialogizar”, como também nos ensinaram tanto o educador brasileiro Paulo Freire em sua *Pedagogia*, quanto a Tropicália, que dialogava com (e fazia dialogarem entre si) os códigos estéticos regionais, populares, internacionais, eruditos e *rock and roll*.

Já o **operador recursivo** trata principalmente do fato de que sempre aprendemos que uma causa: A produz um efeito B. Na recursividade, no entanto, a causa produz um efeito, que por sua vez produz uma causa e assim sucessivamente: somos, por exemplo, produto de uma união biológica entre um homem e uma mulher e, por nossa vez, seremos geradores de outras uniões.

O **operador hologramático** ocupa-se em efetivar a não separação entre a parte e o todo: a parte está no todo, assim como o todo está na parte.

Esses três operadores são as bases do “pensamento complexo” e, em resumo, temos que é preciso: unir elementos que estavam separados, fazer circular o efeito sobre a causa e manter a ideia de totalidade, ou seja, não dissociar a parte do todo. Assim se criará a noção de totalidade, mas ao mesmo tempo, se criará uma concepção de que a simples soma das partes não leva a esse total, já que a totalidade seria mais do que a soma das partes e, simultaneamente, menos que a soma das partes.

Nessa cosmovisão, somos considerados seres que falam, fabricam os próprios instrumentos – ou seja, fazemos Design – e simbolizam, pois criamos nossos símbolos, nossos mitos e nossas mentiras.

²⁴ O ser humano é complexo e traz em si, de modo bipolarizado, caracteres antagonistas: *sapiens e de mens* (sábio e louco); *faber e ludens* (trabalhador e lúdico); *empiricus e imagi narius* (empírico e imaginário); *economicus e consu mans* (econômico e consumista); *prosaicus e poeticus* (prosaico e poético) (MORIN, 2007, p.58).

Segundo esses três operadores da Teoria da Complexidade, enquadraremos a canção “Tô”, de Tom Zé no eixo recursivo, mas podemos enxergar todos, nas canções dos tropicalistas de Tom Zé e Gilberto Gil e dos pós-tropicalistas Raul Seixas e Chico Science, bem como na poesia de João Cabral de Melo Neto:

1. Dialógico: associa dois termos complementares e analógicos, como ordem e desordem no universo ou ordem e desordem na construção do conhecimento, assim como escreveu o mentor do movimento Manguê Beat, Chico Science: “E eu, me organizando, posso desorganizar. Da lama ao caos, do caos à lama.” Um outro exemplo é “Tecendo a manhã”, de João Cabral, e a letra da canção “A linha e o linho”, de Gilberto Gil^{vi}.

2. Recursivo: cada produto e cada efeito são, ao mesmo tempo, causas e produtos daquilo que os produziu, como a relação indivíduo-sociedade ou o aluno no ambiente escolar ou a elaboração de um texto ou a letra da canção “Tô”, de Tom Zé:

TÔ (Elton Medeiros - Tom Zé)

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/Tô te explicando/ Prá te confundir/Tô te confundindo/ Prá te esclarecer/Tô iluminando/Prá poder cegar/Tô ficando cego/Prá poder guiar/ Devagarinho prá poder rasgar/Olho fechado prá te ver melhor/Com alegria prá poder chorar/Desesperado prá ter paciência/Carinhoso prá poder ferir/Lentamente prá não atrasar/Atrás da vida prá poder morrer/Eu tô me despedindo prá poder voltar.

3. Hologramático: a parte está no todo; o todo está na parte, como a genética humana, o indivíduo e a sociedade, a criança e a família, a letra da canção “Gita”, de Raul Seixas e Paulo Coelho:

Mas eu sou o amargo da lingual/ A mãe, o pai e o avô/
O filho que ainda não veio/ O início, o fim e o meio/
O início, o fim e o meio.

4.6. PROJETO 'ESTUDANDO A BOSSA NOVA - NORDESTE PLAZA' - 50 ANOS DE BOSSA NOVA



Figuras 107 e 108: Capa do LP *Estudando a Bossa*; Tom Zé. Fonte: acervo pessoal.



Figuras 109 a 112: Capas de discos da *Bossa Nova*. Fonte: acervo pessoal.

Em comemoração aos 50 anos da Bossa Nova, em 2008, Tom Zé conclui sua *Trilogia*, com *Estudando a Bossa Nova*, e com concepção projetual autoexplicativa, exposta na capa e contracapa do disco, Tom Zé revela seus próprios passos.

Vejamos as capas de alguns discos da Bossa Nova. Como podemos observar, as quatro bolinhas vermelhas que Cezar Villela usava nas capas da Bossa Nova, devido a seus estudos sobre a Cabala, encontram-se diluídas no *Estudando a Bossa Nova*, com os mesmos elementos gráficos usados como referência, mas sendo reinterpretados: as 4 bolinhas aparecem no projeto de Tom Zé através da cor

vermelha da moldura de seu nome. Elas, que eram 4, neste projeto são diluídas em pequenos pontos, pigmentos que vão caminhando de trás para frente da capa, que se torna peça única, unindo-se atrás e frente, devido ao tipo de embalagem escolhida.

Já a ideia dos contrastes, usados nas fotos solarizadas da Bossa, é representada na moldura vazada com o nome de Tom Zé, em uma caixa vermelha em forma de molde, e na própria foto do artista. Na parte da frente, com um fundo verde, o molde do nome do artista é aplicado (a nosso ver, esse verde representaria uma das cores da nossa bandeira). Ainda na borda, o nome de Tom Zé, vazado, aparece em fundo preto. Em gráficos que representam pontes diversas e que acabam chegando até a parte da frente da capa, com a ponte Rio-Niterói na cor preta, revelar-se-iam os caminhos trilhados pelos baianos para chegar ao Rio de Janeiro. Aliás, as pontes desenhadas em vermelho caminhando para a ponte preta da frente do disco, trazem as cores usadas nas capas originais da época da Bossa Nova. A imagem de Tom Zé, em cima da ponte, tenta unir as cidades de Juazeiro, Rio de Janeiro e Niterói, todas escritas em amarelo.

Nessa leitura vemos a união da moderna arquitetura da ponte Rio-Niterói, moldada em concreto, e a ligação que Tom Zé faz do berço da Bossa Nova com as origens da cidade de seu maior representante, João Gilberto, nascido em Juazeiro. As cores representativas do Brasil completam-se, ainda, com o verde de fundo e o amarelo das palavras. Ao unir as pontes, podemos dizer também que Tom tenta unir o passado e o presente, através de releitura (reinterpretação). A bolinha do *spot* que ficava no logotipo da gravadora Elenco, na época da Bossa Nova, também está presente, agora no fraque do artista. O Rio de Janeiro, berço da Bossa Nova, está representado pela saia que o artista veste, estampada com o desenho do calçadão carioca e ainda representa a feminilidade da Bossa Nova, o que o próprio compositor afirma, na contracapa.

Por fim, o figurino da foto solarizada na capa é o mesmo usado por Tom Zé nos *shows* do mesmo disco²⁵, completando o que chamamos de **Projeto Total**. E a imagem da capa e dos figurinos dos músicos, assim como o cenário do *show* é uma instalação que, aos poucos, vai sendo criada com a desconstrução do banquinho e do violão e da canga de praia esticada no palco, o que nos comprova que seu design vai da imagem ao som.

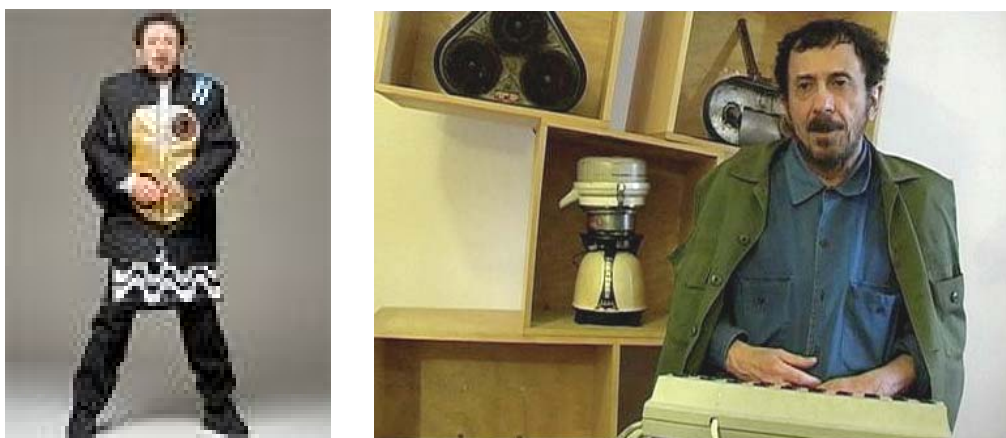
²⁵ Todas as fotos do *show* Estudando a Bossa Nova são créditos nossos.



Figuras 113 a 120: Fotos do show *Estudando a Bossa*. Fonte: acervo pessoal.

Tom Zé revela sua concepção projetual em palavras da contracapa do último disco de sua trilogia (ver Anexo 8). Em resumo, a leveza da Bossa Nova, sua feminilidade, assim como a analogia inteligente que o compositor faz com a ponte Rio-Niterói e o balanço das ondas com as síncopas²⁶ também estão presentes no figurino do artista, na sua saia na foto da capa do disco *Estudando a Bossa - Nordeste Plaza* e usada nos shows.

²⁶ São deslocamentos rítmicos dos tempos fortes para os fracos.



Figuras 121 e 122: Tom Zé, saia “Copacabana”, *sample* brasileiro. Fonte: www.tomze.com.br.

Podemos dizer, ainda, que o elemento “arame” unido ao “cabo de instrumentos elétricos” dá aos consumidores a ideia de que sua reinterpretação passará pela música acústica, mas que também caminhará pelas pesquisas da música concreta, eletroacústica e eletrônica - vale lembrar que Tom Zé construiu uma espécie de *sample*, quando ainda não existiam para serem vendidos, o Hetzé (*Sample* brasileiro, 1978).

Como dissemos, nos projetos *Estudando*, o primeiro disco é sobre o samba; o segundo, sobre o pagoda (ver Anexo 9), e o último sobre a Bossa Nova, ou seja, um estudo de ritmos tipicamente afrobrasileiros e da sua evolução do samba de raiz até suas modificações, no decorrer da história da música popular brasileira. E tudo isso, com um belíssimo projeto poético em consonância com a harmonia.

O designer Elifas Andreato, por exemplo, em *Estudando o pagode*, pontua a beleza feminina através da história, com belos vestidos desenhados na contracapa, para requalificar a mulher no coração do homem, como também as próprias palavras dessa contracapa falam. O pagode²⁷ tornou-se gênero pasteurizado pela indústria fonográfica, mas, segundo Tom Zé, esse disco é uma ode à mulher - já na capa, uma figura feminina de costas com um lençol caindo aos

²⁷ O termo pagode, começou a ser usado como sinônimo de samba, porque sambistas usavam esse nome pra suas rodas de samba, no Rio de Janeiro, mas nunca o citaram como estilo musical. Isso pode ser bem percebido pela letra de "Pagode do Vavá", de Paulinho da Viola; "Pagode pra valer", de Leci Brandão, ou qualquer outra do grupo Fundo de Quintal, considerado por muitos o primeiro grupo de pagode do Brasil. Como pagode foi se transformando em um gênero musical pasteurizado, até com figurinos estereotipados, e também atingiu várias classes sociais, Tom Zé, ao ver as festas saírem dos fundos de quintais dos morros para os condomínios de classe média e alta, interessou-se em estudar esse fenômeno sociológico.

pés mostra que a sensualidade não está na pouca ou na muita roupa, mas na atitude.

4.7. PASSAGEM DO ANALÓGICO PARA O DIGITAL

O design dos nossos discos passou por várias mudanças, inclusive com diminuição de tamanho do objeto, quando se passou do suporte analógico (vinil) para o digital (CD). Essa mudança acarretou também diminuição da área de trabalho gráfico para os designers, no entanto ganhou-se no uso de outros elementos, como, por exemplo, o *libreto* - assim como o projetado pelo designer Elifas Andreato para a opereta de *Estudando o pagode*. Assim como as operetas²⁸ de época, com primeiro, segundo e terceiro atos, além da figura das mulheres e homens em trajes de época, a figura do trovador é exposta na capa, para representar Tom Zé, uma vez que ele já foi considerado pela mídia o Juca Chaves²⁹ dos pobres. Outros designers projetaram seus trabalhos, modificando as embalagens e usando materiais diversos, como caixas de lata, dobraduras e misturas de matérias e formas. Vejamos o projeto de *Estudando o pagode*.



²⁸ Sf. Gênero de teatro musicado leve, derivado da ópera-bufo, em que o canto e a fala se alternam. (Disponível em: <http://www.dicionariodoaurelio.com/dicionario.php?P=Opereta>. Acesso em: 8 mar 2010).

²⁹ Sobre o compositor-trovador, ver o seu site oficial: <http://jucachaves.uol.com.br/>

CELA I - MARIA LUIZ

Dois de um lado e um do outro, portanto, apresentando um perfil, portanto, apresentando uma imagem.

A BARRA VERDE

1912 - 1913

Por ordem de altura:

1. Maria Luíza
2. Maria Luíza
3. Maria Luíza
4. Maria Luíza
5. Maria Luíza
6. Maria Luíza
7. Maria Luíza
8. Maria Luíza
9. Maria Luíza
10. Maria Luíza



CELA II - SIDA LINDA

Dois de um lado e um do outro, portanto, apresentando um perfil, portanto, apresentando uma imagem.

A BARRA VERDE

1914 - 1915

Por ordem de altura:

1. Sida Linda
2. Sida Linda
3. Sida Linda
4. Sida Linda
5. Sida Linda
6. Sida Linda
7. Sida Linda
8. Sida Linda
9. Sida Linda
10. Sida Linda



CELA III - MARIA DE SAUS

Dois de um lado e um do outro, portanto, apresentando um perfil, portanto, apresentando uma imagem.

A BARRA VERDE

1916 - 1917

Por ordem de altura:

1. Maria de Saus
2. Maria de Saus
3. Maria de Saus
4. Maria de Saus
5. Maria de Saus
6. Maria de Saus
7. Maria de Saus
8. Maria de Saus
9. Maria de Saus
10. Maria de Saus



CELA IV - TEREZINHA FERREIRA

Dois de um lado e um do outro, portanto, apresentando um perfil, portanto, apresentando uma imagem.

A BARRA VERDE

1918 - 1919

Por ordem de altura:

1. Terezinha Ferreira
2. Terezinha Ferreira
3. Terezinha Ferreira
4. Terezinha Ferreira
5. Terezinha Ferreira
6. Terezinha Ferreira
7. Terezinha Ferreira
8. Terezinha Ferreira
9. Terezinha Ferreira
10. Terezinha Ferreira



1.º ATO

SEGUNDO ATO

LATIFUNDIÁRIOS DO PRAZER



CELA V - GENÍSIS


Dois de um lado e um do outro, portanto, apresentando um perfil, portanto, apresentando uma imagem.

A BARRA VERDE

1920 - 1921

Por ordem de altura:

1. Genísis
2. Genísis
3. Genísis
4. Genísis
5. Genísis
6. Genísis
7. Genísis
8. Genísis
9. Genísis
10. Genísis



CELA VI - CRISTINA FERREIRA


Dois de um lado e um do outro, portanto, apresentando um perfil, portanto, apresentando uma imagem.

A BARRA VERDE

1922 - 1923

Por ordem de altura:

1. Cristina Ferreira
2. Cristina Ferreira
3. Cristina Ferreira
4. Cristina Ferreira
5. Cristina Ferreira
6. Cristina Ferreira
7. Cristina Ferreira
8. Cristina Ferreira
9. Cristina Ferreira
10. Cristina Ferreira



CELA VII - A BRASILEIRA

Dois de um lado e um do outro, portanto, apresentando um perfil, portanto, apresentando uma imagem.

A BARRA VERDE

1924 - 1925

Por ordem de altura:

1. A Brasileira
2. A Brasileira
3. A Brasileira
4. A Brasileira
5. A Brasileira
6. A Brasileira
7. A Brasileira
8. A Brasileira
9. A Brasileira
10. A Brasileira



2.º ATO

TERCEIRO ATO

AMOR AMPLIADO PARA O BEIJO E PARA O PAÍS



CELA VIII - PÁTRIA

Dois de um lado e um do outro, portanto, apresentando um perfil, portanto, apresentando uma imagem.

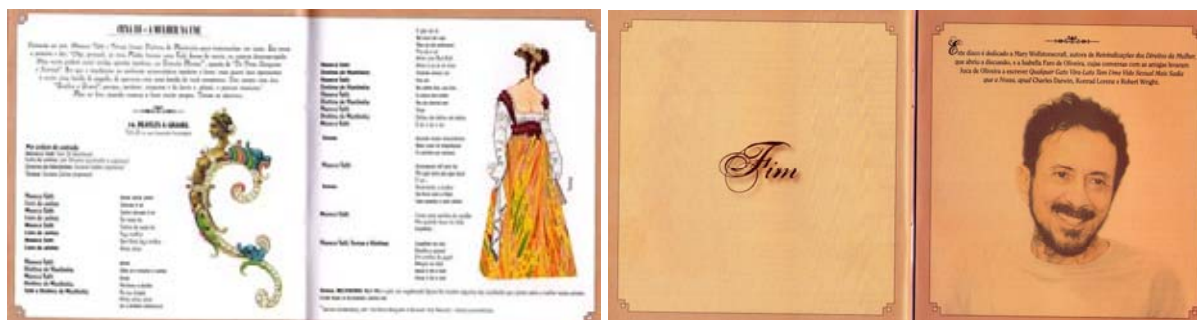
A BARRA VERDE

1926 - 1927

Por ordem de altura:

1. Pátria
2. Pátria
3. Pátria
4. Pátria
5. Pátria
6. Pátria
7. Pátria
8. Pátria
9. Pátria
10. Pátria





Figuras 125 a 138: Projeto total de “Estudando o Pagode”. Fonte: acervo pessoal.

O conceito desse projeto, que se desmembra em música, capa de disco, figurino e cenário, é o que chamamos de **Projeto Total**.

Concluída sua trilogia *Estudando*, Tom Zé continuou com o espírito experimentalista e pesquisador e, de uma nova pesquisa, nasceu o disco *Danç-Êh-Sá* (2006), no qual o artista levanta questões do homem na Pós-modernidade, na simbiose homem-máquina. A pesquisa do compositor nesse disco volta-se para questões sociais sobre o hedonismo, a música eletrônica e o fim da canção, informações que vêm na contracapa - esse disco, aliás, poderia ser chamado de *Estudando o Funck*, uma vez que é pleno de referências rítmicas desse ritmo carioca.

Outra questão é a referência a um elemento gráfico, por exemplo: o elemento recorrente - os cabos de instrumentos que vinham entrelaçados a arames farpados na trilogia *Estudando* - agora se apresenta só, sem os arames. Uma vez que a democracia foi restaurada na Brasil, não se necessita mais mostrar as trincheiras da guerra, e também, uma vez que seu trabalho foi reconhecido internacionalmente, não se precisa mais de uma defesa puntativa. Esses cabos, agora, encontram-se presentes na imagem de um *cyborg*, em simbiose com o artista e representando suas pernas, em demonstração de que sua música caminha por meio de cabos, agora acrescentados de tomadas de computador.

Na verdade, essa simbiose homem-máquina há tempos vem sendo pesquisada no mundo e no Brasil. Na Pós-modernidade, o homem não é mais a medida de todas as coisas. Os estudos da neurofisiologia e da cibernética têm nos levado a próteses cada vez mais perfeitas, visando a uma melhor qualidade de vida; os estudos micromoleculares, na descoberta do código e informação genética, na biotecnologia, na teoria da informação, levam-nos a pensar que essa nova

humanidade tem uma propriedade intelectual, um bem imaterial, assim como os nossos ritmos musicais que são bens imateriais e devem ser protegidos pelos seus donos. Na corrida dessa propriedade e das patentes dos bens imateriais, os países tentam coletar as informações genéticas, a exemplo das plantas nativas da Amazônia, para patentear seus medicamentos. O patrimônio genético humano e a biotecnologia estão sendo estudados por pesquisadores transdisciplinares, na busca de um design para melhor interface, na busca dessa simbiose do homem com a máquina, sem que isso cause prejuízos para a nova humanidade da Pós-modernidade. As recombinações na biologia molecular poderão auxiliar na cura de diversas doenças, assim como o mapeamento genético e as pesquisas com as células-tronco. No entanto, percebemos que esse homem hedonista que levou Tom Zé a compor o disco trabalha em prol de si mesmo. A tecnologia está insenta de juízo de valores, pois é o homem que determina sua aplicação, vejam o que diz Stuart Ewen sobre esta nova humanidade:

A época da máquina é, para a consciência humana, uma época de esperança e horror, ambígua e confusa. Enquanto num momento a tecnologia é igualada ao progresso e à promessa de um mundo de abundância, livre de labuta, noutra ela evoca a visão de um mundo enlouquecido, fora de controle, a visão de Frankenstein (EWEN, Stuart. Disponível em: <http://www.versoereverso.unisinos.br/index.php?e=4&s=9&a=37>. Acesso em: 3 mar 2010).

Tom Zé, de certo modo, já havia se colocado como um Frankenstein, em sua imagem na capa de *Com Defeito de Fabricação* (1999), mas também aqui, com um disco sem palavras, *Danç-Êh-Sá*, sem letra e apenas com sussuros, gritos e gorjeios, ele se mostra tão crítico e polêmico quanto em suas outras obras. A imagem de *cyborg*, a cabeça desenhada com o bigode do pintor Salvador Dali e as bordas de CD com desenhos de colcha de retalhos mostram a dicotomia homem pré-industrial *versus* homem pós-industrial. E é a esse contraponto que Tom Zé leva sua retórica, em *Danç-Êh-Sá*.

Com as redes sociais no ciberespaço, o homem busca novas configurações, novas redes neurais e sociais, que tanto podem ajudar esse novo homem, quanto podem fazê-lo perder-se em e de si mesmo. Vejam como tem sido nosso percurso histórico:

Nos últimos 400 anos, a técnica foi tudo, menos um sistema neutro de meios aplicável a qualquer fim. Põe-se de manifesto nela um determinado tipo de humanidade. [...] foi a esse tipo que tocou encaminhar os destinos do Ocidente (BRINKMANN apud RÜDIGER, 2003, p. 24).

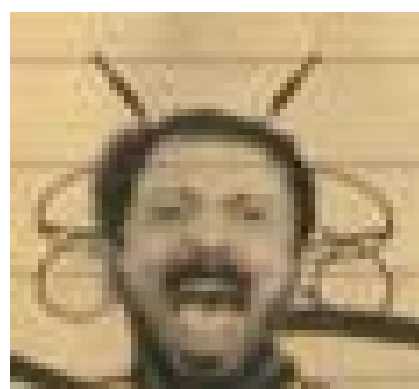
Medium tipicamente moderno, o cinema tem iluminado, através das obras produzidas ao longo dos seus quase 110 anos de existência, esse “tipo de humanidade” a quem tocou encaminhar os destinos do Ocidente e que agora desemboca, um tanto fetichizada e desprovida de qualquer reflexão, na “Era da Cibercultura”. Para além do hoje consagrado gênero de ficção científica, a dialética entre cultura e tecnologia foi magistralmente representada pela fábrica de sonhos. (Disponível em: <http://www.versoereverso.unisinos.br/index.php?e=4&s=9&a=37>. Acesso em: 3 mar 2010).

Somos convocados a ver o futuro nas lentes do cinema, no entanto esse futuro já está presente nas próteses médicas e em estudos de pesquisadores que buscam uma interface cada vez mais adaptável a esse novo homem. A realidade não é mais virtual, os perigos do hedonismo estão presentes, e a tecnologia poderá tanto ser usada a serviço do bem, quanto para o mal:

Desde Georges Méliès, em pleno início da arte cinematográfica, na virada entre os séculos XIX e XX, seus personagens e tramas expressaram vivamente tal imaginário. O cinema criou, assim, uma vasta galeria de protagonistas que vão desde o mítico Golem – criatura de barro animada por um sopro de vida – até os (anti?) heróis do mundo de *Matrix*, passando por robôs e sobretudo pelos *cyborgs* saudados por André Lemos, um dos anunciadores mais otimistas da sociedade tecnológica e de suas expressões culturais. Romper com a nítida separação entre os homens e seus artefatos, reconhecendo, assim, numa cultura artificial, a sua humanidade, é a mensagem de Lemos. Seu elogio aos *cyborgs*, resultantes, por assim dizer, de um processo ancestral, estruturado a partir da simbiose que forma o homem, a técnica e a cultura, será o mote para uma revisão histórica dos personagens cinematográficos que encarnaram esse espírito, oscilando entre dois momentos clássicos: ora representando o terror frente aos perigos de um maquinismo progressivo e funesto à humanidade; ora expressando a embriaguez que acompanha certa mística da tecnologia triunfante. (Disponível em: <http://www.versoereverso.unisinos.br/index.php?e=4&s=9&a=37>. Acesso em: 3 mar 2010).

O novo homem pós-moderno está sendo discutido, então, na imagem da capa do referido disco: um ciborgue emoldurado por retalhos de panos costurados artesanalmente; um ciborgue com sua prótese - um braço de radiola -, e um homem do passado de Ipiranga com suas lembranças das lavadeiras às margens do rio e da loja de tecidos do pai estão expostos nessa peça visual que serve de diálogo com sua pós-canção - um ciborgue com prótese no braço, com rosto que alude ao artista

plástico Salvador Dali, emoldurado entre retalhos de panos. Suas pernas servem como fio condutor desse som e não mais caminham com os pés, que não fazem parte da natureza desse novo homem; sua música caminha através de cabos de instrumentos e sua comunicação está pronta a ser entregue gratuitamente em *sites*, como o do selo Trama, nas novas redes sociais, nas quais o compositor disponibilizou sua obra. Novos caminhos e novas configurações de comercialização diferentes daquelas da Era do Rádio são impostas a esse homem pós-moderno, essa pós-humanidade, à sua pós-canção.



Figuras 139 e 140: Detalhe do bigode, na fotografia do rosto de Tom Zé, na capa do disco interferida com lápis (Fonte: acervo pessoal). Ao lado, o artista Salvador Dali (Fonte: www.salvador dali.com.br).



Figura 141: Capa do disco *Danç-Êh-Sá* (2006). Fonte: acervo pessoal.



Figura 142: Cabos de instrumentos e cabo USB – música e tecnologia. Fonte: acervo pessoal.



Figuras 143: Cabos de instrumentos e cabo USB – música e tecnologia. Fonte: acervo pessoal.

Atenção para o fato de que figurino do *show* dialoga com a capa do disco. Um figurino tenta representar o homem pós-moderno, na fusão do toca-discos com o braço cibernético.



Figuras 144 e 145: Figurinos do show *Danç-Êh-Sá*. Fonte: acervo pessoal.

4.8. TOM ZÉ DISPONIBILIZA O SEU DISCO NA INTERNET

Quando a alta tecnologia com custo financeiro alto e desperdício de energia elevada ocorre, é hora de repensarmos nosso modo de produção e distribuição, do plantio de alimentos até sua apresentação na gôndola do supermercado, por exemplo. Portanto, o designer deve se preocupar não apenas com o produto, mas com o tipo de embalagem e se é reciclável, ou seja, com as melhores soluções para o plantio e distribuição dos grãos, como fala a canção do Tom Zé:

A VOLTA DO TREM DAS ONZE
(Tom Zé e Jair Oliveira)

Pra Iracema em Jaçanã /A esperança parece vã/Mas na maloca,
Adoniran/Já se reforça, com tapioca, caldo de rã/E convoca Joca pra
derrotar Leviatã e Tio Sam.
De ferro e bronze/O trem das onze/Voltará/Em Jaçanã bem de
manhã Apitará/Comemoremos Mato Grosso eu e Joca/Com Iracema

e o Arnesto na maloca. Soja disse que este ano vem/Andar de trem/E o milho vai querer também /Andar de trem/Feijão disse que/ninguém vai ficar sem/ Andar de trem/Inês e todo o pessoal da Mooca e do Belém/Andar de trem. De ferro e bronze.... /Frankfurt, Roma/Europa forte/É povo rico de toda sorte/Tudo barateia nesse transporte/Até Las Vegas/Ó trem carrega pra Nova Iorque/Mas aqui o gringo tirou o trilho
Pra não deixar trem passar



Figura 146 e 147: Imagens do Videoclipe do Tom Zé com o Tio Sam representando os EUA, significando a falta de autonomia do Brasil, impedindo o trem de passar³⁰.



Figura 148 a 150: Imagens do Videoclipe da música “Volta do trem das onze”. O músico entre grãos de milho e soja, rodando como um disco, um disco rodeado de um trilho de trem e cartas para políticos para um novo planejamento de transporte para o Brasil.

As estradas de ferro facilitam e barateiam o transporte dos alimentos, e Tio Sam aparece no seu videoclipe em formato de animação como símbolo do imperialismo que permite ou não as construções de ferro em nosso país. Ainda neste videoclipe observamos o antigo disco de vinil que sumiu das prateleiras, mas que algumas bandas, junto a algumas gravadoras, estão relançando, em um momento em que Tom Zé e o *Radiohead* lançam músicas gratuitas em *sites* de gravadoras. Ao mesmo tempo, a própria banda *Radiohead* também retoma a

³⁰ Fonte das imagens 146 a 150: Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Xcwdjkh-U&feature=FVT>. Acesso em 12 dez 2009.

tecnologia do vinil, para os apreciadores de harmônicos³¹, além do formato CD; portanto ainda não sabemos se é mais uma tentativa de propaganda, *marketing* e venda, ou se de fato o vinil irá acabar, mas que os aparelhos reprodutores de MP3 estão cada vez mais comercializados é fato.

De qualquer modo, apesar das mudanças na tecnologia, com o advento do formato MP3, o design continua com alguns princípios básicos ao projetar suas capas de disco, mesmo que digitalmente. Dos LPs para os CDs, muitas mudanças tecnológicas ocorreram, como nas embalagens de papel e plástico, que passaram a ser confeccionadas em acrílico, e no espaço destinado ao trabalho gráfico, pois, apesar da redução de tamanho do objeto, ganhou-se espaço, em função do formato dos libretos, pois aumentou-se o volume de páginas para o designer de informação (trazendo informações sobre a obra), e ilustrações correlatas às letras das músicas puderam ser bem exploradas, criando-se uma arte cada vez mais sofisticada, entre letras, ilustrações, fotografias, e design de informação, revelando-se, assim, toda a concepção projetual do disco, no formato CD.

Não usando mais as tecnologias do LP e do CD, pois atualmente, com o formato MP3 e o uso de aparelhos para reproduzir os arquivos digitais, as músicas deixaram de ter um suporte físico, não necessitando mais de embalagens ou capas, restaram listas de arquivos, diretórios de músicas em aparelhos cada vez menores, com telas que permitem exibir pouca informação. Entretanto as imagens e cores das capas digitais continuam a ser projetadas para os novos aparelhos como o *iPod Touch* e o *iPhone*, e resgatam o espírito dos velhos LPs. E, além disso, como se disse, velhos LPs estão sendo relançados, devido à qualidade sonora dos harmônicos, perdidos na gravação digital. O *iPod Touch*, especialmente, ainda conta com recurso *cover flow*, permitindo retomar a ideia de “folhear” as capas dos discos, mesmo que armazenados no mundo digital (imaterial).

³¹ Cada som é a origem de um grande número de outros sons chamados “harmônicos”, que, gradativamente, diminuem a própria intensidade, de forma proporcional à distância da nota que os originou. O som é produzido por vibrações de materiais (no caso mais típico de cordas, como o violino, o piano, o violão), ou de colunas de ar (os sopros). Todas as considerações “**verticais**” da harmonia (estruturas de acordes, extensões de acordes, escritura de acordes, notas dobradas ou omitidas) podem ser relacionadas à estrutura da **série dos sons harmônicos**. A primeira nota que gera a série, chama-se de “**nota fundamental**”, ou “**primeiro harmônico**”. As notas que seguem são numeradas em ordem crescente. Para saber mais consultar o *site*: <http://www.turicollura.com/sito/download/portogues/Serie%20harmonica.pdf>



Figura 151: iPod Touch. Fonte: www.apple.com/br/

4.9. OUTRO PROJETO PRÉ-FAMA INTERNACIONAL DO COMPOSITOR TOM ZÉ - *CORREIO DA ESTAÇÃO DO BRÁS* (1978), Continental.

É esse um projeto cheio de lembranças do passado, com canções recheadas de saudades, como, por exemplo, a regravação da reinterpretação da “Lavagem da Igreja de Irará”, ou a “carta” que o artista envia para a família em Irará. No entanto, como diz Tom Zé, no comentário antes da canção “Menina Jesus”, “O nordestino que vem tentar o Sul só pode visitar os seus quando tiver comprado três importantes símbolos da civilização: um rádio de pilha, um relógio de pulso e um par de óculos escuros”. Em uma época em que Tom está afastado da mídia, esse disco torna-se um desabafo do artista, que parece não pretender voltar para sua terra como um fracassado. Ainda nesse disco, faixa 6, “Na parada de sucesso” (Tom Zé e Vicente Barreto), temos a comprovação dessa hipótese.

De todo modo, a capa do disco não é um projeto ousado, se compararmos com a do projeto do disco *Todos os olhos*. E, uma vez que a maior preocupação do compositor, naquele momento, era sua recolocação no mercado, nada melhor, ao nosso entender, do que uma capa-retrato (CR), para alavancar as vendas, mostrando o rosto do artista e fazendo propaganda de sua imagem.



Figuras 152 e 153: Correio da Estação do Brás – Capa e contra-capa. Fonte: acervo pessoal.

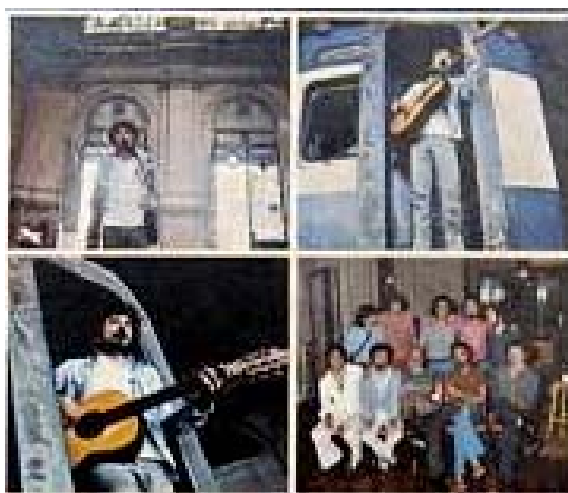


Figura 154: O mais importante nesse projeto gráfico, devido ao momento de ostracismo em que vivia o artista, era mostrar a rosto de Tom Zé. Fonte: acervo pessoal.

Informação da contra-capa do LP

Brás (São Paulo - Capital), entre Mooca, Belenzinho, Pari, no começo da Av. Celso Garcia, do seu lado direito, foi inicialmente região onde se concentrou a colônia italiana. Hoje uma população preponderantemente nordestina. Seu aspecto é de cidade do interior da Bahia ou Pernambuco em dia de feira. Sotaque nordestino, jabá, maniçoba, sarapatel, carne de sol, farinha de copioba, puxa, quebra-queixo, caçuas, girimuns, fê, guê, lê, mê, nê. (BARRETO, Vicente).

4.10.UM PROJETO DO DESIGNER ELIFAS ANDREATO, ANTES DA FAMA INTERNACIONAL DE TOM ZÉ

Em 1984, Tom Zé lança *Nave Maria*, cujo projeto gráfico fica a cargo do designer Elifas Andreato³². Um disco com canções intituladas como: “Mamar no mundo”, “Neném gravidez”, “Acalanto nuclear”, “Conto de fraldas” e “Nave Maria”, deu ao designer ousadia para a criatividade, e Elifas Andreato fez um trabalho inter-relacionado com o projeto musical, um **Projeto Total**: Tom Zé, dentro de uma placenta, no ventre da mãe Terra, na nossa nave e na nossa mãe Terra Maria.

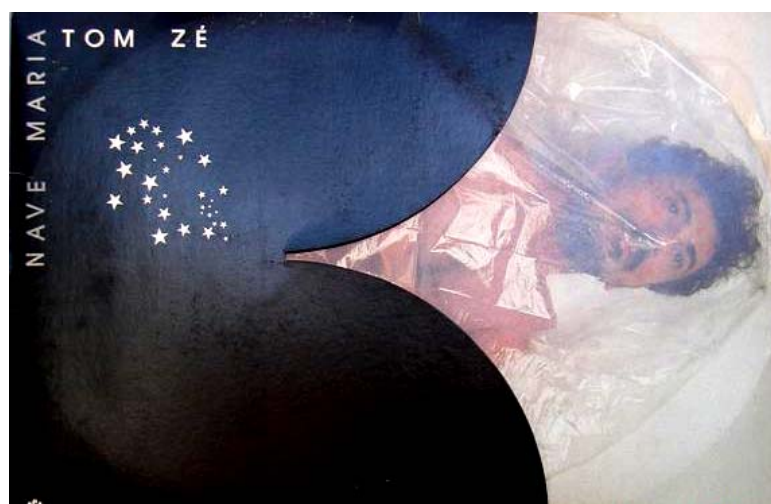
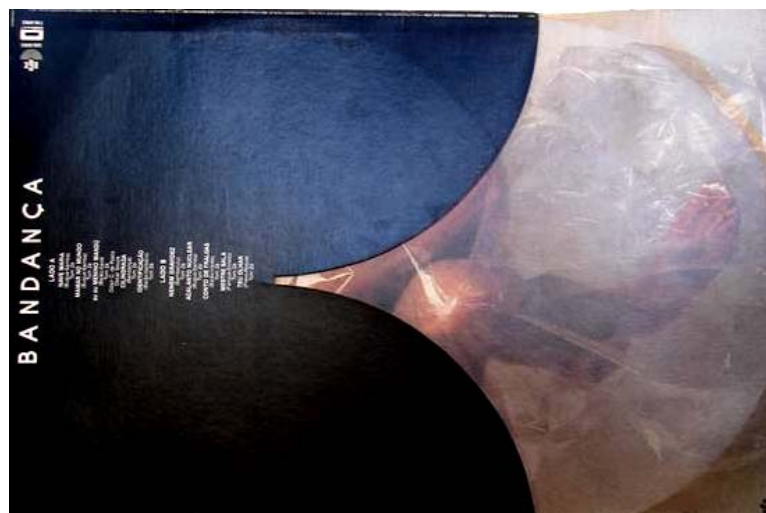
Em se tratando da musicalidade do disco *Nave Maria*, na entrevista concedida a Luiz Tatit (LT) e Arthur Nastrovski (AN), Tom Zé (TZ) revela como trata os instrumentos que, *a priori*, são harmônicos.

TZ – [...] “Nave Maria” está assim; e a primeira música daquele disco, “Neném Gravidez”, também.

Isso me resolveu esse problema. Outra coisa: nesse método meu de ganhar a vida nos Estados Unidos, o baixo e a guitarra são como proto-instrumentos. Instrumentos ainda não desenvolvidos, sem capacidade de fazer harmonia ou canto, e que mal pudessem participar do naipe de instrumentos de percussão. Eles voltam a esse trogloditismo. Baixo e guitarra são percussão. Cavaquinho também.

Depois que eu descobri isso... não foi de graça, custou uma sorte tremenda. No dia em que fomos ao estúdio de Manuel Maimonde, no Rio, gravar “Nave Maria” com Cesare Benvenuti [em 1979], eu pensava naquele acompanhamento do cavaquinho, combinado com o baixo; pensava em fazer aquilo com vários instrumentos, usando as cordas do violão, por exemplo, pra fazer coisas paralelas, como se fossem um desenho geométrico. Nem pensava em música. Era como um desenho. (ZÉ, 2007, p. 217)

³² Sobre os projetos gráficos do Designer Elifas Andreato, ver o *site* oficial: <http://www.andreato.com.br/> ou <http://www.elifasandreato.com.br/>.



Figuras 155 e 156: O corte feito no LP faz alusão a uma vagina, prestes a ter um filho.
Fonte: acervo pessoal.

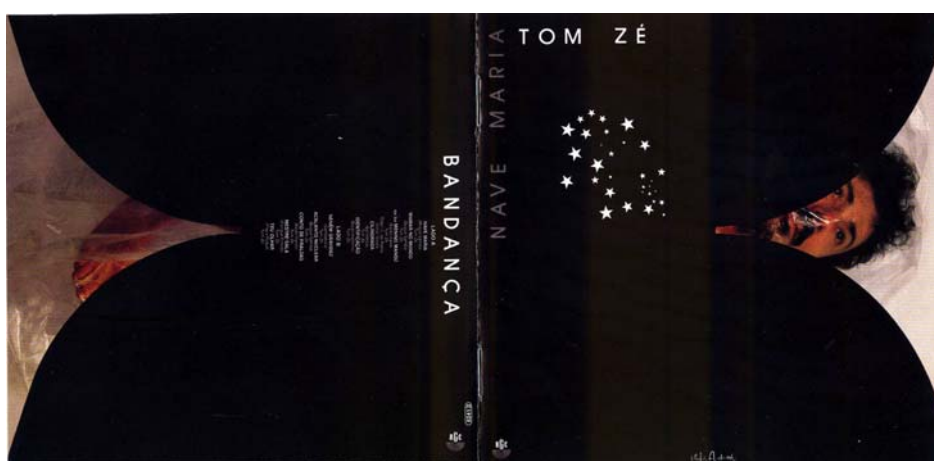


Figura 157: Sua reedição em CD perde esse recurso de abrir a parte interna da embalagem e puxar o disco, dando um efeito de parto. Fonte: acervo pessoal.

4.11. DEPOIS DO PARTO E DA MORTE, A RESSURREIÇÃO DO ARTISTA

Só após 6 anos, Tom Zé voltaria a lançar um disco, agora não mais em formato LP e tampouco com problemas de vendas, uma vez que David Byrne e o selo Luaka Bop assumiriam a carreira do artista internacionalmente. O disco em formato CD, lançado em 1990 em uma coletânea chamada *The Best of Tom Zé*, fez o compositor renascer dos tempos de insucesso. A capa é trabalhada com uma foto de rosto do artista em um dos boxes, o que não é inédito, já que essa diagramação dividida em quatro boxes já havia sido vista em outros trabalhos de artistas e designers:

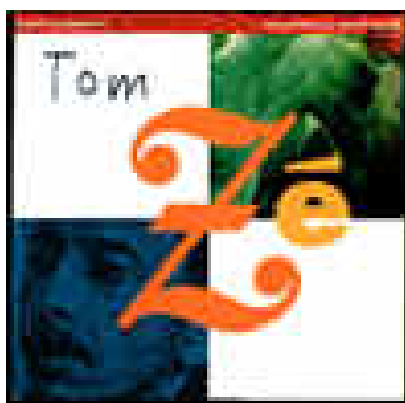


Figura 158: Capa CD *The best of Tom Zé*. Fonte: acervo pessoal.



Figuras 159 e 160: *Let it Be* – Beatles e *Qualquer Coisa*, Caetano Veloso. Fonte: acervo pessoal.

Vejamos os caminhos já trilhados por artistas plásticos e designers, antes de chegarmos à capa *The Best of Tom Zé*. Os Beatles já haviam gravado o álbum *Let it be* com o mesmo tipo de montagem, com as imagens de cada um deles nos boxes. No Brasil, o designer Rogério Duarte fez uma reinterpretação disso, no disco *Qualquer coisa*, de Caetano Veloso, mas, em uma atitude tropicalista, subverteu as regras vigentes e o rosto de Caetano Veloso aparece propositalmente borrado.

4.12. SEGUNDO PROJETO INTERNACIONAL

Em 1992, foi lançado pelo selo Luaka Bop/Warner Bross o disco *The Hips of Tradition*, dando continuidade ao renascimento do artista, numa compilação de seus maiores sucessos.



Figura 161: Capa e contra-capa do CD *The Hips of Tradition*. Fonte: acervo pessoal.

Assim, o retorno de Tom Zé é logo reconhecido internacionalmente e, em seguida, é lançado o disco: *The return of Tom Zé*. Com esse disco, colorido de listras e com o rosto do artista desenhado – Capa Desenhada (CD) -, permite-se a ideia de toda a diversidade musical existente no Brasil, mostrando-se essa diversidade para o público internacional.

Na verdade, segundo Laus (1999), várias capas foram desenhadas no

Brasil, no período de 1951 a 1958, e sobre os desenhistas da época ele afirma:

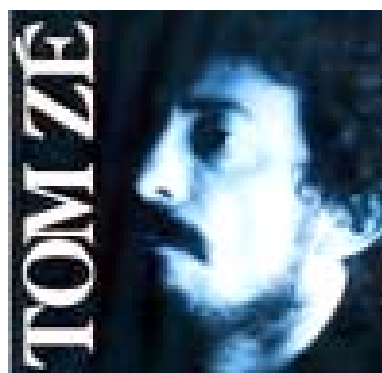
Os hábeis desenhistas, captadores do cotidiano, a visão popular e ingênua que está impregnada a música popular. [...] A capa de disco é bastante marcada: narrativa, manualmente desenhada, cheia de vida, de bom humor – por que não? – de ginga (LAUS, 1999).

Talvez para querer mostrar o lado humorístico brasileiro do gênero popular ao público do exterior, a capa foi desenhada com humor. E o selo talvez tenha escolhido esse tipo de capa, exatamente para mostrar a ginga brasileira e o humor do artista Tom Zé^{vii}.

Ainda no disco, temos a informação sobre a vida do artista, sua trajetória e inventividade nos projetos no Brasil.

4.13. REGRAVAÇÕES NA PASSAGEM DO ANALÓGICO PARA O DIGITAL

A mudança de formato de arquivos sonoros do LP para o CD levou vários artistas a relançarem suas obras em formato digital e muitos CDs foram lançados com nomes como “as melhores” ou “as preferidas”. Com isso e sabendo do ressurgimento do artista pelo mercado internacional, as gravadoras lançaram discos com seu rosto na capa ou com imagens do artista com instrumento.



Figuras 162 e 163: *Prestígio 7*– 1994; *Tom Zé* – 1994. Fonte: acervo pessoal.

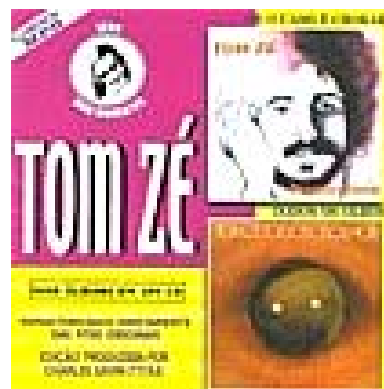


Figura 164: *20 preferidas Tom Zé* (1997, RGE); Fonte: acervo pessoal.

Figura 165: *Tom Zé – Série dois momentos, vol. 14*. Relançamento em CD de *O Caso é Chorar*, 1972 e de *Todos os Olhos*, 1973 (Continental, 2000). Fonte: acervo pessoal.

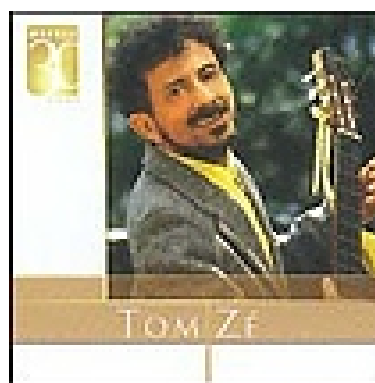
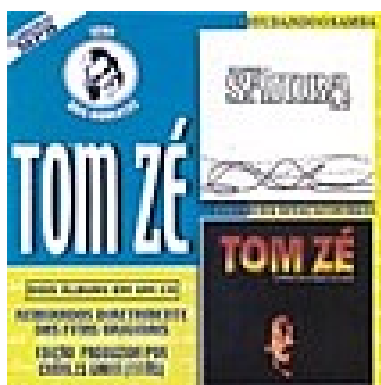


Figura 166: *Tom Zé – Série dois Momentos, vol 15*. Relançamento em CD de *Estudando o Samba*, 1975 e de *O Correio da Estação do Brás*, 1978, Continental - 2000. Fonte: acervo pessoal.

Figura 167: *Tom Zé Warner 30 anos*, Warner, 2006. Fonte: acervo pessoal.

4.14. PRIMEIRO PROJETO PÓS-REGRAVAÇÕES E COMPILAÇÕES NO MERCADO INTERNACIONAL: *COM DEFEITO DE FABRICAÇÃO*

Depois das regravações no exterior e no Brasil, Tom Zé lança o álbum *Com defeito de fabricação* (Luaka Bop/ WEA, setembro de 1998, edição Brasileira pela Gravadora TRAMA – 1999). Com o álbum lançado em 1998, no exterior, e no Brasil, em 1999, Tom Zé reaparece no país através do Festival Abril pro rock, em Recife – Pernambuco. Assim, em plena efervescência da cultura Mangue Beat, em

Recife, - que, como dissemos, foi uma retroalimentação tropicalista -, Tom Zé aparece como um ícone ressurgido - viam-se, no Abril Pro Rock, seus antigos fãs ao lado de jovens que mal sabiam da existência do Tom Zé e da Tropicália, todos assistindo ao velho artista^{viii}.



Figura 168: CD - *Com defeito de fabricação*. Fonte: acervo pessoal.

O projeto gráfico da capa desse disco traz as relações sintáticas e semânticas de forma bem integrada. O projeto, tanto o musical quanto o gráfico, portanto nas vertentes sonoras e imagéticas, é pautado no “Erro enquanto acerto”, ou na inclusão do ruído como linguagem musical e visual e na desconstrução de melodias do cancionário popular brasileiro, incorporado e tecido a outras melodias, harmonias e rearranjos. A direção de arte gráfica é de Chris Capuozzo e Peter Giradino, do Estúdio Funny Garbage. O trabalho com as imagens aponta a desconstrução da imagem do artista e incorpora vários códigos visuais, demonstrando a multiplicidade na sintaxe e na semântica, no emprego do design da informação e no campo do design gráfico contemporâneo. Também superposições e colagens de imagens de diversas naturezas e procedências são empregadas. Cores, texturas e grafismos representam Tom Zé como uma criatura constituída por defeitos de fabricação, tais como os retalhos e representações de parafusos que foram aplicadas na ilustração principal da capa, onde também encontramos um instrumento musical que, pela forma, parece ser um violão, porém é um

cavaquinho³³. Também diferentes tipografias são empregadas e aludem a um manuscrito, conferindo ar artesanal, quase de produção caseira, no emprego das informações verbais.

A sintaxe do projeto gráfico, tanto nas informações verbais quanto nas informações visuais, remete à ideia do conceito musical de Tom Zé apresentado no texto “Estética do Plágio”, que destaca a utilização do “lixo civilizatório”, ou produção de sons e melodias a partir da utilização de instrumentos não-convencionais, tais como brinquedos, apitos, serras, ruídos das ruas da cidade, somados a canções da música popular, com citações e plágios indicados, escritos e assumidos, informando o usuário a esse respeito e de forma a revelar a mistura e o hibridismo típicos da contemporaneidade. Tom Zé, com essa atitude, questiona as relações de autoria no mundo atual e isso está no produto gráfico, na explicação da sua Estética do Plágio ou Estética do Arrastão³⁴, como afirma o próprio Tom Zé, nos dizeres da contracapa.

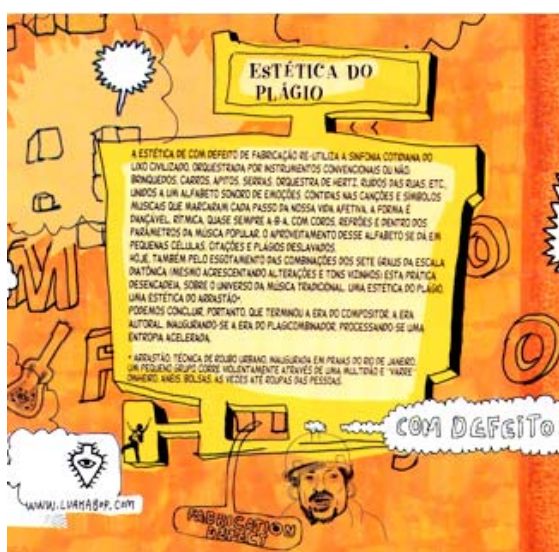


Figura 169: Contra-capa CD *Estética do Plágio*. Fonte: acervo pessoal.

A mistura de cores e planos, criando diferentes relações imagéticas, apresenta um paralelo com a faixa 14 do disco, intitulada “Defeito 14: xiquexique 5’25” ”, que associa e mistura elementos da embolada, na entonação do texto

³³ Isso pode ser observado pela quantidade de tarrachas. Tarrachas são cravelhas que prendem e afinam as cordas dos instrumentos de cordas dedilhadas ou friccionadas. O violão possui seis cordas e o cavaquinho quatro. Portanto, apesar de a imagem empregada na ilustração remeter a um violão, ao observarmos a estrutura constituinte do instrumento, percebemos que a representação remete ao cavaquinho: 4 cordas apenas.

³⁴ Arrastão: técnica de roubo urbano, inaugurada em praias do Rio de Janeiro. Um pequeno grupo corre violentamente através de uma multidão e “varre” dinheiro, anéis, bolsas, às vezes até as roupas das pessoas.

poético com elementos rítmicos da música eletrônica e no acompanhamento com sons de bexigas friccionadas nos dentes. Num segundo plano, a desconstrução da melodia da música “Mulher rendeira” só é perceptível aos ouvidos atentos ou ao usuário com repertório musical apurado ou profissional.

O projeto gráfico e a postura musical de Tom Zé, associados às questões pertinentes ao design da informação aplicado na peça gráfica, apontam e aludem à postura das várias influências, do regional ao cosmopolita, e incorporam na linguagem imagética e sonora as tendências pós-modernas, oriundas de vários lugares, construindo-se, assim, um novo produto estético-informacional, no qual o design e o som informam, comunicam e fundem-se em um perfeito diálogo.

4.15. REINTERPRETAÇÃO PELOS DJS DO DISCO *COM DEFEITO DE FABRICAÇÃO*

Ainda, na mesma época, Tom Zé teve lançado no exterior o disco, *Postmodern platos* (1999), remixes de *Com defeito de fabricação* – Luaka Bop/Warner, ou seja, um disco só com reinterpretações de sua obra por DJs. E, embora a capa seja diferente da do disco reinterpretado, permanece o conceito do “Erro enquanto acerto”.



Figuras 170 e 171: Capa e contra-capa do CD *Postmodern platos*. Fonte: acervo pessoal.

Se dividirmos a capa ao meio (ver Fig. 172), teremos uma alusão à bandeira do Brasil: o microfone parece com a parte central da bandeira, ao transformar-se numa bola dividada ao meio por linhas – na qual poderia perfeitamente estar escrito “Ordem e Progresso” -, mostra o progresso musical dos nossos músicos no exterior. Em outra simbologia, apesar de Tom Zé dizer não fazer parte da classe operária e de, no disco *Jardim da política*, enquadrar-se como um operário da música, apresenta-se nesta capa com um capacete de operário – juntamente com um violão desenhado em contornos, temos a ideia de operário musical.



Figuras 172 e 173: Detalhe da capa do CD (Fonte: acervo pessoal) e bandeira do Brasil (Fonte: www.presidencia.gov.br/).

4.16. NO JARDIM DA POLÍTICA

Ainda em 1998, Tom Zé havia lançado um disco histórico, *No jardim da política*, revelado anos antes, em documentário gravado ao vivo, no teatro Lira Paulistana, no ano de 1985. Vejamos o desabafo do compositor acerca da política:

Quando este show estreou no Lira Paulistana, numa quarta-feira, a Censura Federal, órgão da Divisão de Diversões Públicas, adorado pelos artistas engajados, estava em plena vigência. Quando fizemos a gravação, na última récita do sábado, terminando a curta temporada, a cuja já havia sido extinta. "A censura acabou!" foi uma repetida manchete na imprensa. Restituída a liberdade de Clio, Calíope, Terpsicore, Erato e das outras todas musas filhas de Mnemosine; na fase histórica chamada de "abertura", esperava-se ver o país regurgitando arte. Foi uma decepção. Ah-pois, senhores. Aqui está este Jardim da Política, com uma leve cor de documento, a voz crua procurando o porto dos bordões lá onde se guardam as

canções desprotegidas em sua nudez, quase a palo seco, como lembra João Cabral. Antes que a inteligência nacional me desinterprete, a canção Classe Operária é uma "reductio ad absurdum". (Disponível em: <http://www.tomze.com.br/pjardim.htm#No%20Jardim%20da%20Pol%EDtica>. Acesso em: 1 mar 2010).

Nesse disco, ao mesmo tempo em que diz ser engajado, Tom Zé, em sua carnavalização, mostra que há certo distanciamento entre as posturas de esquerda e a sua postura: por exemplo, no verso: "Tom Zé e o seu público, que estão cuidando do paraíso da classe operária", o artista coloca-se ao lado de seu público, também como expectador dos operários, excluindo-se e ao seu público de pertencer a essa classe. No entanto, em uma aparente contradição, ele se coloca na postura de operário da música. Ironicamente, o público e o próprio Tom Zé, que tanto sofreu no mercado fonográfico, mostram-se também massacrados pela política e, rindo dos operários, ele e seu público, em verdade, riem de si mesmos.

Classe Operária

Sobe no palco o cantor engajado Tom Zé,
que vai defender a classe operária,
salvar a classe operária
e cantar o que é bom para a classe operária.
Nenhum operário foi consultado
não há nenhum operário no palco
talvez nem mesmo na platéia,
mas Tom Zé sabe o que é bom para os operários.
Os operários que se calem,
que procurem seu lugar, com sua ignorância,
porque Tom Zé e seus amigos
estão falando do dia que virá
e na felicidade dos operários.
Se continuarem assim,
todos os operários vão ser demitidos,
talvez até presos,
porque ficam atrapalhando
Tom Zé e o seu público, que estão cuidando
do paraíso da classe operária.
Distante e bondoso, Deus cuida de suas ovelhas,
mesmo que elas não entendam seus desígnios.
E assim, depois de determinar
qual é a política conveniente para a classe operária,
Tom Zé e o seu público se sentem reconfortados e felizes
e com o sentimento de culpa aliviado.

4.16.1. Uma peça gráfica com referências fotográficas do universo simbólico da yoga

O processo projetual dessa capa parte de fotografias e chega à peça final, com ilustrações.



Figuras 174, 175 e 176: CD *Nos jardins da política*. Fonte: acervo pessoal.

Na primeira foto, Tom Zé orgulhosamente, abre sua camisa, querendo mostrar, na camiseta de baixo, o logotipo do selo que o fez renascer, Luaka Bop. No Brasil, quem recebeu o trabalho do Tom foi a Trama, que, coincidentemente, reproduz muito bem o trabalho do artista de fazer tramas musicais de diversos gêneros musicais.



Figura 177: Logotipo do selo internacional Luaka Bop. Fonte: acervo pessoal.

Figura 178: Logotipo do selo brasileiro Trama. Fonte: acervo pessoal.

Na tipografia do nome do artista, o Z de Zé está escrito com a letra tipográfica que faz alusão à representação de um mantra.



Figuras 179 e 180: Detalhe da letra “Z” (Fonte: acervo pessoal) e de símbolo representativo de um mantra (Fonte: <http://www.monmouth.edu>).

Esse símbolo significa o mantra AUM, que é uma sílaba constituída por três letras A, U e M, mas pronunciada OM. AUM é o símbolo universal do yoga e do hinduísmo. Na verdade, se traçado, é um yantra (símbolo); se pronunciado, é um mantra, e representa o verbo divino em forma audível, simbolizando o fogo solar, a unidade, a imensidão, o cosmos, pois contém a essência de todos os sons que podem ser pronunciados, assim como o passado, o presente e o futuro. É a semente de todos os mantras e de toda a consciência. Nessa sílaba, 'A' representa o criador, a criação, o fogo, a ação, Brahma; 'U' representa o conservador, o sol, a consciência, Vishnu; 'M' representa o destruidor, o vento, a vontade, Shiva. Ela

reune, assim, os três grandes poderes-divindades do panteão brahmânico³⁵.

As cores da capa, por sua vez, são manipuladas na construção de um jardim, criando uma interferência na foto; assim, há uma combinação de técnicas pelo designer, no processo projetual, criando-se uma Capa Retrato (CR).

4.17. ALÉM DO ÚLTIMO DISCO DE SUA TRILOGIA - *ESTUDANDO A BOSSA* -, TOM ZÉ JÁ HAVIA HOMENAGEADO O GÊNERO MUSICAL

Em 1999, lançou *A Imprensa Cantada*, disco que teve sua primeira edição em 1959 e que, em 1992, ganhou o título demo *No dia em que a Bossa-Nova pariu o Brasil*. Com formatação de um jornal de circulação externa, trazia o nome da Diretora de Redação: Nelsa S. Martins; do Editor-Chefe: Tom Zé Martins, e ainda, os dizeres “Um jornal a serviço da música, 21 de outubro de 1999. Ano 1. Nº 1”.

A capa do disco faz jus a seu título: *Imprensa Cantada*.



Figura 181: *Imprensa cantada*. Fonte: acervo pessoal.

³⁵ Disponível em: <http://www.viacapella.com.br/portal/om.htm>. Acesso em: 4 mar 2010.

4.18. UM DISCO COM INSTRUNZEMENTOS³⁶

Já nos anos 2000, Tom Zé lançaria um disco bastante inventivo, fruto de anos de pesquisa de novas sonoridades e timbres, desde uma época em que não existiam os *samples*. Como já falamos, Tom Zé, que foi aluno de Smetak, professor criador de instrumentos e de esculturas sonoras que o influenciou em toda a carreira, finalmente concretiza seu sonho de gravar um disco com seus próprios instrumentos, era *Jogos de Armar*.



Figuras 182 e 183: Capas do CD e DVD *Jogos de Armar*. Fonte: acervo pessoal.

Um disco feito para combinar os sons como um designer de som o faria, em propagandas e publicidade, ou apenas para brincar de ser DJ, usando as combinações sonoras existentes no disco 2 e criando, dessa maneira, novas músicas.

³⁶ Batizado como o "pai da invenção", pela revista Rolling Stones, Tom Zé transita livremente entre as tradições musicais do nordeste brasileiro e a vanguarda internacional. Gravado no Directv Music Hall, além do DVD, traz *making of*, com uma longa entrevista de Tom Zé contando como criou os *instrunzementos* como o Hertzê, o Buzinório, o Enceroscópio e a Serroteria (Disponível em: <http://www.shoptime.com.br/ShopProdF/82/270236>. Acesso em: 8 mar 2010).

A ideia do design gráfico remete ao jogo “Cubo Mágico” ou a uma colcha de retalhos, na qual o artesão faz suas próprias combinações. Essa ideia de jogo também é representada na dança do Chamega, uma vez que ela também é um jogo de seduções. No design da capa, na versão francesa do disco, também há um jogo, como se fosse um dominó criando palavras.



Figuras 184, 185, 186, 187 e 188: Referências³⁷ do CD *Jogos de Armar*. Fonte: www.tomze.com.br.



Figura 189: Capa e contra-capa do CD *Jogos de Armar*. Fonte: acervo pessoal.

³⁷ Disponível em: < http://3.bp.blogspot.com/_PGinGmnMYqo/ScQ07uvSqBI/AAAAAAAAABt4/F-YQ53VSM1Y/s400/Domino.jpg >

O processo projetual da capa parte de pesquisas sobre jogos, e chega-se a resultado bastante interessante, com um mosaico colorido em que cada elemento do processo é encaixado em cada quadrado.

Os instrumentos inventados, o rosto do artista, um dado, uma dança que também se configura com um jogo de umbigada, jogos de cabra-cega etc. - aliás, aqui, também o sexo é colocado como um jogo.



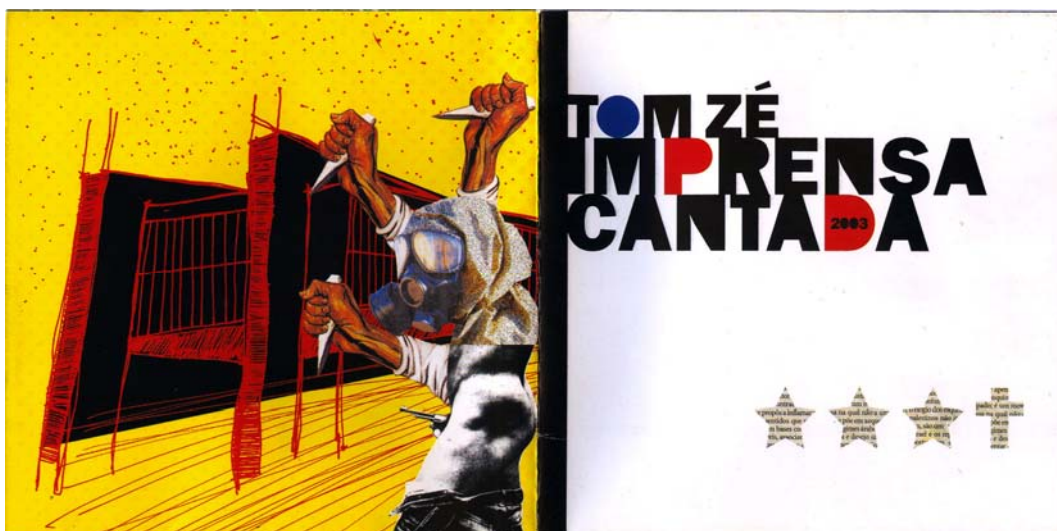
Figura 190: Quadrinhos de Edu Manzano incluídos no encarte, que apresentam alguns passos da Dança do Chamegá. Fonte: acervo pessoal.

Na França, em 2002, esse mesmo disco foi lançado com outra capa, no entanto a ideia fundamental do projeto manteve-se: o jogo continuou na capa da edição francesa, para o ouvinte jogar e brincar com as sonoridades do disco 2, composto de amostragens de sons.



Figura 191: Edição francesa. Pequenos pedaços de madeira são encaixados, formando a tipografia do nome do compositor. E o amarelo predominante no fundo, bem como o verde na madeira, como se fosse um lodo, no nosso entendimento, fazem uma alusão representativa das cores do Brasil. Fonte: www.tomze.com.br

Em 2003, Tom Zé lançaria novamente um disco com o mesmo título já gravado em 1999, *Imprensa Cantada*, no entanto com novidades musicais.



Figuras 192 e 193: CD *Imprensa Cantada*. Fonte: acervo pessoal.

Sempre marcantes, as cores verde e amarela são repetidas em diversos discos, marcando sua brasilidade no mercado internacional. Aqui, as tipografias típicas dos jornais constroem o corpo de Tom Zé, no encarte do CD. A cidade de São Paulo está de cor vermelha – como, aliás, é o famoso Masp (Museu de Arte de São Paulo). Uma figura com 3 mãos, com facas em punho e máscara de gás, representa a guerra do Iraque – vide a letra da faixa 2. Outro símbolo são as três estrelas de cinco pontas^{ix} e, logo em seguida, uma cruz, representando o Cristianismo^x.

A preocupação projetual do compositor continua neste álbum, em que o próprio Tom Zé explica cada música e, coerentemente, o designer capta a ideia do projeto e o transforma graficamente. Essa capa é de Elisa Cardoso.

A faixa 14 desse disco de 2003 faz parte do repertório do Balé Grupo Corpo. Tom Zé e o designer de moda Ronaldo Fraga encontraram-se através do Grupo Corpo, para o qual o compositor criara a trilha sonora do espetáculo Santagustin, em 2002, que tem como inspiração, Santo Agostinho, que sofria as dores da carne, ao ouvir e sentir melodias modal³⁸ proibidas pela Igreja Católica, no início da era Cristã. Seu corpo sofria, pois professava que a arte deveria servir apenas a Deus e não aos sentidos. E é justamente por meio das partes do corpo que nos geram sentidos sexuais e sensuais que Ronaldo Fraga destacou seu figurino, com cores fortes e cortes vazados na região pubiana, nádegas e joelhos, como nas figuras a seguir.



Figuras 194 e 195: Partes sexuais vazadas e sensuais: cotovelos, joelhos e virilha e umbigo. Fonte: www.grupocorpo.com.br.

³⁸ Escalas de tons e semitons, algumas consideradas sensuais, no início da Era Cristã.

As palavras de Santo Agostinho afirmam:

Os olhos dizem: “Se eram coloridas, fomos nós que anunciamos”. Replicam os nossos ouvidos: “Ressoaram, foram por nós comunicadas”. Declama o olfato: “Se tinham cheiro, passaram por mim”. Afirma ainda o sentido do gosto: “Se não tinham sabor, nada me perguntastes”. E o tato: “Se não eram sensíveis, não as apalpei; e se não as apalpei, não pude indicar (AGOSTINHO, *Confissões*. O encontro com Deus).

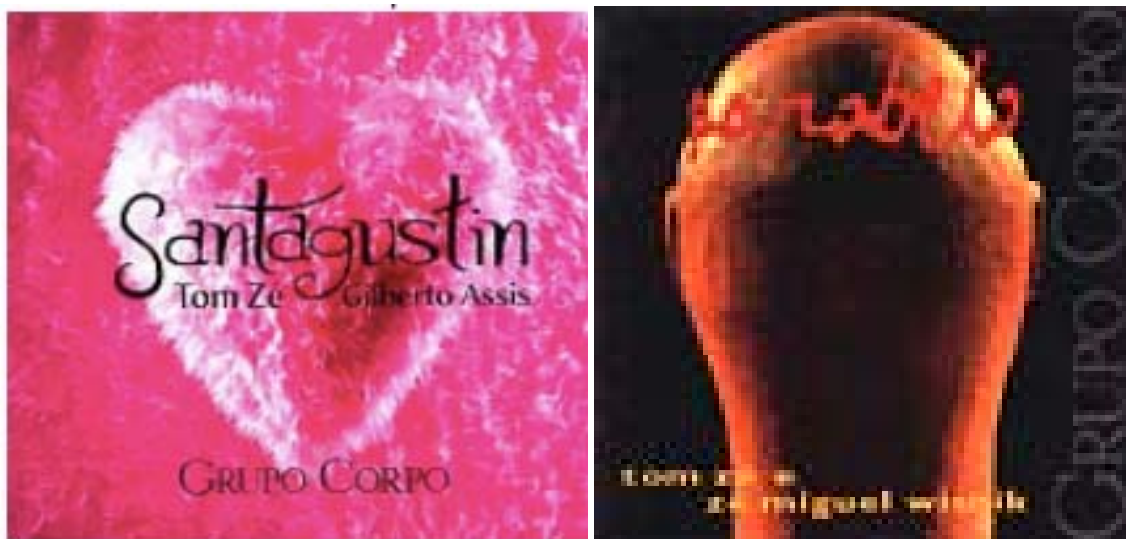
Santo Agostinho, em *Confissões*, fala do apelo à verdade, à memória dos sentidos, à memória e às ideias inatas do prazer do ouvido, condenando-se por sentir prazer ao ouvir melodias. O balé Santagustin propiciou o encontro de dois artistas e um trabalho transdisciplinar, já que o Grupo já é transdisciplinar em sua formação imagética e musical e em sua estrutura de trabalho, na escolha de repertório, figurinistas, cenógrafos, iluminadores e de toda uma equipe que muitas vezes alterna-se em papéis diversos, segundo Pederneiras, em entrevista no DVD,

Grupo Corpo, Uma Família Brasileira, 30 Anos. Tom Zé e Ronaldo Fraga exerceram suas polivalências e interdisciplinaridades, participando de um processo transdisciplinar, falando de aspectos filosóficos e religiosos de Aurélio Agostinho (354-430): “A trilha queria falar sobre sexo e brincamos com o assunto de todas as maneiras possíveis” (REIS, 2008. p.125).

Na citação, Rodrigo Pederneiras enfatiza esse trabalho transdisciplinar do Corpo, com Tom Zé mexendo com os sentidos, em referência a Santo Agostinho, figura dos quatro primeiros séculos da Era Cristã, mas em sintonia com a tecnologia do século XX. O trabalho provocou indignação proposital nos espectadores, porque o início da trilha era uma avalanche de *ringtones* e a plateia protestava, estranhando os ruídos que vinham de todas as partes. Aliás, diga-se que, na época de Santo Agostinho, esses ruídos, além de não serem considerados música, fariam Tom Zé estar na fogueira da condenação, assim como Ronaldo Fraga estaria condenado, ao fazer alusão às exposições das partes sexuais, através do formato vazado em partes das roupas dos bailarinos. Mas, principalmente o Grupo Corpo seria condenado, por mostrar as diferentes formas de prazer e do amor erótico e romântico entre heterossexuais e homossexuais, através de passos realizados habitualmente apenas por casais de homens e mulheres, mas agora apresentados por bailarinos do mesmo sexo.

Sendo responsável pelo figurino, Ronaldo Fraga criou, assim, um projeto conceitual de Design contemporâneo, em congruência com a musicalidade do Design de *ringtones* de Tom Zé - composto em parceria com Gilberto de Assis - e com o tema coreográfico que mostra a luxúria e os prazeres da carne, fazendo então a citação a Santo Agostinho. Assim, Tom Zé – usando sons “impuros” -, Rodrigo Pederneiras, o Corpo e Ronaldo Fraga – que sublinha e espetáculo com tons verde e rosa, nas partes sensuais dos bailarinos -, materializam uma interpretação do design contemporâneo e transdisciplinar, unindo áreas de conhecimentos diversas para a produção de um espetáculo imagético e sonoro como nas figuras. “Com o enorme coração de pelúcia da cenografia de Paulo Pederneiras e Fernando Velloso, que em direção ao final da peça, vai quase se misturando ao fundo, Santagustin é um jogo (REIS, 2008, p.169).

O enorme coração de pelúcia do cenário será também a capa do disco com a trilha sonora do espetáculo, parte da discografia do Tom Zé. Também compõe sua discografia, aliás, o disco do espetáculo *Parabelo*, também do Grupo Corpo.



Figuras 196 e 197: *Santagustin* e *Parabelo*. Fonte: acervo pessoal.

Outra trilha de Tom Zé para o Grupo Corpo foi *Parabelo*. Na ficha técnica desse outro projeto, a capa também dialoga com o cenário e temos como criadores: foto da capa e encarte, José Luiz Pederneiras; projeto gráfico, Lúcia Nemer e Guilherme Seara; coreografia, Rodrigo Pederneiras; música, Tom Zé e Miguel Wisnick; cenografia, Fernando Velloso e Paulo Pederneiras; figurino, Freusa

Zechmeister; iluminação, Paulo Pederneiras. Essa ficha mostra uma equipe transdisciplinar.



Figura 198: *Parabelo*. Fonte: www.grupocorpo.com.br.

No ano de 2009, foi realizado o *show* de retrospectiva da carreira de Tom Zé, denominado *Espinha dorsal*, no teatro da FECAP, em São Paulo, produzido pelo ex-Titãs Charles Gavin, que também em 2009 publicou pela livraria Paz e Terra um livro sobre os 300 discos mais importantes da música brasileira, com textos de Tárick de Souza, Carlos Calado e Arthur Dapieve.

O novo espetáculo mostra o perfil do Tom Zé lúdico e “engajado”, sem ser jesuítico, como ele mesmo explica, no DVD do *show*. “Engajado”, no sentido de falar sobre assuntos das situações sociopolíticas que o público não consegue digerir, mas não jesuítico, no sentido direto das suas falas, como cantava Geraldo Vandré.



Figuras 199 e 200: Cartazes do show *Espinha Dorsal*. Fonte: Flyer do show. Acervo pessoal.

Esse DVD, bem como o CD, foi lançado em 10 de março de 2010, com o título de *O pirulito da ciência*³⁹. O modelo da embalagem do CD vem com um *libreto* que mostra as letras do *show*, o figurino e cenário concebidos por Laura Andreato; capa e encarte/cover design radiográfico, pelo estagiário de Design Júlio Parente. A capa do DVD foi concebida por Pedro Antonio Garavaglia e Olivia Ferreira, tendo fotos de Marcelo Rossi, com Produção da Biscoito Fino, na figura de Raquel Deleuse. As capas do CD e DVD e o cenário e figurino desse *show* são um resumo da concepção projetual do trabalho do compositor. As imagens do encarte mostram *ready made* do esmeril friccionando o agogô, expressando a união entre o imagético e o sonoro.

³⁹ Para saber mais sobre o significado da palavra "pirulito", ver: <http://www.significado.origem.nom.br/nomes/pirulito.htm>

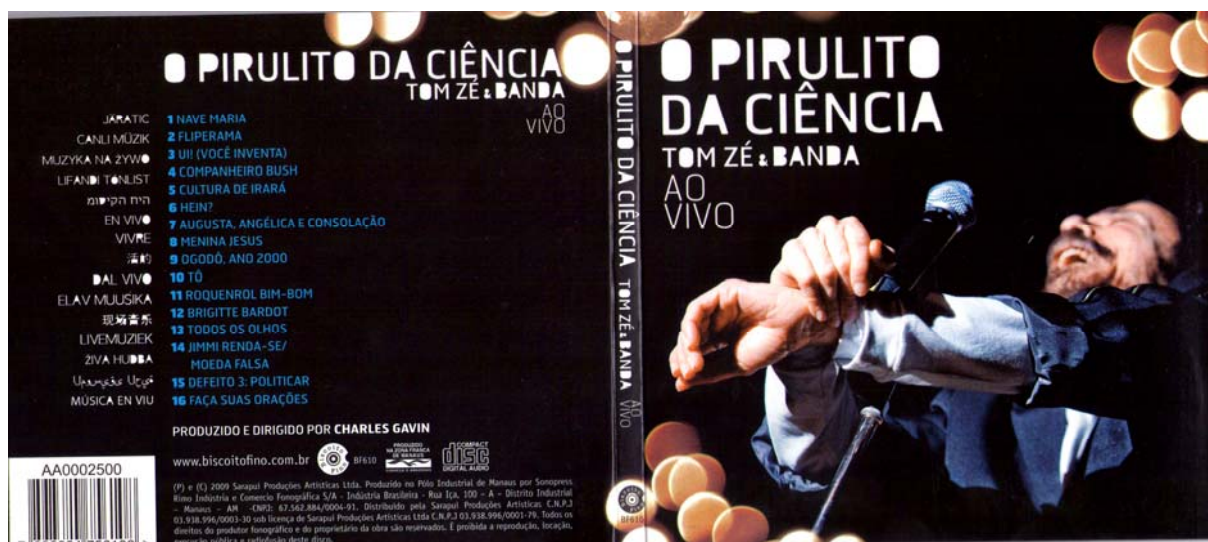


Figura 201: A iluminação na fotografia remete-nos à ideia de doces e serpentinas, reafirmando o caráter tropicalista carnalizante do artista Tom Zé. O título *O pirulito da ciência* vem da letra da faixa 2, “Fliperama”. Fonte: acervo pessoal.

Para Pierce (1839-1914), o signo é: “algo que está no lugar de alguma coisa para alguém, em alguma relação ou alguma qualidade”. Essa frase revela a relação do “pirulito”, que toma conotações sexuais: em analogia do signo com as armas dos games e com o pênis, os dois atiram e um ejeta a bala da morte; o outro, a “bala” da vida. Os dois são representações do falo. Uma relação de que nos apropriamos para fazer a presente análise.

O fliperama era um antigo jogo eletrônico, em máquinas cujo funcionamento necessitava de moedinhas, já os jogos, hoje em dia, - ou *games* - são digitais e pré-pagos com dinheiro ou cartão de crédito ou débito, no balcão das lojas. E, nessa passagem dos jogos analógicos para os digitais, o compositor Tom Zé alerta para o perigo da alienação, da violência explícita em alguns *games* e, com sua linguagem típica, chama as armas dos games de *pirulito da ciência* (em sua *performance* no *show* ao vivo, ele alude às armas dos *games* e ao aparelho reprodutor humano masculino, o pênis, que seria o *pirulito da ciência*).

Assim, o título do disco dialoga com a música, que dialoga com sua *performance*. Já o figurino dialoga com a aparição da lâmpada elétrica em sua vida - explicitada na faixa 9, “Ogodô, ano 2000” -, que também dialoga com a iluminação do palco, igualmente é cenário. E o megafone, na capa do DVD, dialoga com a 5ª faixa, denominada *Classe Operária* - em entrevista no mesmo DVD.

O artista diz que não faz música engajada, e sim que mexe nas brechas do cognitivo da sociedade quando ela, sociedade, baixa a guarda por descuido; o que ficou desnudado por ela e que não se pode confessar ele usaria em suas letras. E isso seria o contrário do método jesuítico de catequese, típico da música de protesto. Como na maioria de seus discos, esse projeto também é considerado por nós como **Projeto Total**.



Figuras 202 e 203: Fliperama e ambiente para jogos digitais⁴⁰.



Figura 204: Na parte interna da embalagem, temos um corte em diagonal para servir de suporte para o encarte. Fonte: acervo pessoal.

⁴⁰ Disponíveis em: http://images03.olx.com.br/ui/4/90/58/67848258_1-Imagens-de-COMECE-A-GANHAR-DINHEIRO-JA-VENDO-DUAS-MAQUINAS-DE-FLIPERAMA-PROFISSIONAISCAPCOM.jpg e <http://samarabrandao.files.wordpress.com/2009/02/lan-house1.jpg> Acesso em 8 mar 2010.



Figura 205: Encarte. A iluminação é parte integrante do cenário, com canos conduítes que desenhavam duas colcheias (figuras musicais). Fonte: acervo pessoal.



Figura 206: A representação do imagético passa pelo sonoro e ilumina a plateia, no seu *ready mady*, criando 'o design entre o audível e o visível, do compositor Tom Zé'. Fonte: acervo pessoal.



Figura 207: *Ready made* de Tom Zé, com capacetes de operários e martelos que se transformam em instrumentos musicais. Tom Zé, durante a *performance*, usa frases que mostram 2 Brasis, duas classes sociais em luta, dizendo: “O Brasil Verde quer fuder o Brasil Amarelo”. Fonte: acervo pessoal.



Figura 208: Capa do DVD *Pirulito da Ciência*. Fonte: acervo pessoal.

A capa do DVD expressa o masculino e o feminino do artista, por meio do uso de uma saia por cima de uma calça. Com o megafone, ele representa um líder

sindical, no entanto irônico nos dizeres da canção: “É capais dos operários serem demitos, talvés até presos, porque estão atrapalhando Tom Zé e seu Público que está tratando da felicidade da Classe Operária”. Tom Zé, em tom de brincadeira, tenta se ausentar da culpa de não estar fazendo “arte engajada”.

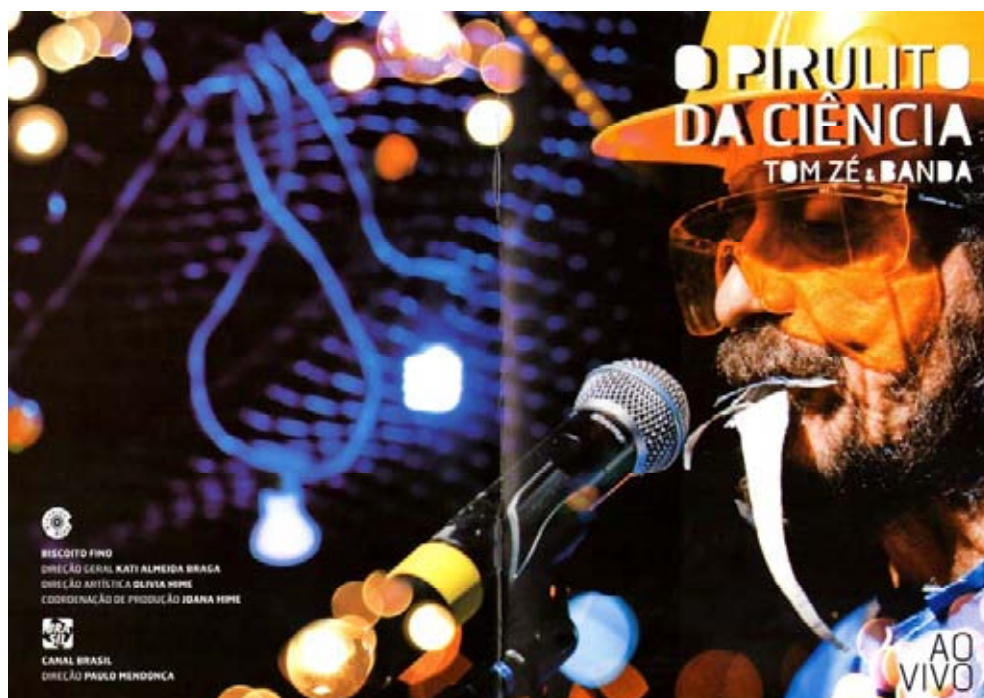


Figura 209: Encarte do CD *O pirulito da Ciência*. Fonte: acervo pessoal.



Figura 210: Lista de músicas do CD *O pirulito da Ciência*. Fonte: acervo pessoal.

A imagem do artista pode ser enquadrada no que ultimamente vem se chamando de TED⁴¹ (Tecnologia, Entretenimento e Design). O músico, a partir de sua imagem, constrói seu projeto de música com seu design de som, na construção dos próprios instrumentos, descobrindo novos timbres e, com um de seus *ready made*, cria um instrumento que, ao mesmo tempo, produz som e imagem, a exemplo do esmeril friccionado no agogô e de toda sua *performance*, que incorpora o entretenimento e, ao mesmo tempo em que comunica intelectualmente, transforma-se em uma brincadeira - um entretenimento envolvendo seu figurino, cenário, iluminação, movimentação cênica e capas de discos. Junto a esse entretenimento, seu design transdisciplinar engloba seu **Projeto Total**, em uma visão dialética e dialógica, para construção de um projeto que vá além das questões estéticas e formais.

⁴¹ A respeito do TED ver os sites: <http://charlescade.com.br/2009/03/19/o-que-e-a-ted-technology-entertainment-and-design/> ; http://www.ted.com/talks/lang/por_br/martin_seligman_on_the_state_of_psychology.html ; <http://gilgiardelli.wordpress.com/2008/01/29/ted-tecnologia-entretenimento-e-design/> ; <http://www.mappa.etc.br/gps/?tag=conteudo>.

Notas:

ⁱ Ao contrário do que imaginaram alguns ensaístas, em suas tentativas de analisar (ou mesmo “decifrar”) a capa de *Tropicália* ou *Panis et Circensis*, a foto com os integrantes do grupo tropicalista não foi realizada com um conceito muito definido. Na verdade, a sessão de fotos que deu o tom da capa do disco-manifesto foi quase um happening.

Oliver Perroy, que na época fotografava para a Editora Abril, foi convidado a fazer as fotos, por sugestão de Rogério Duprat. A sessão acabou sendo marcada na própria residência do fotógrafo. Era uma casa colonial, que ficava na pequena Praça Buritama, próxima à Avenida Brigadeiro Faria Lima, na altura do Esporte Clube Pinheiros. Um grande vitral, que fazia parte do jardim de inverno da casa, serviu de moldura para as poses dos artistas.

O trabalho foi feito de forma coletiva. Rita Lee e Guilherme Araújo deram mais palpites nas roupas, escolhidas de modo que os tons de verde e amarelo sobressaíssem. Para compor um cenário tropicalista, bananeiras de papel crepom até chegaram a ser feitas, mas acabaram ficando de fora, no design final da capa.

Na verdade, o acaso acabou influenciando bastante no resultado final. A começar pelo curto prazo para a finalização da capa, que impediu a ida de Nara Leão e Capinam para São Paulo, a tempo de participarem da sessão de fotos. Surgiu assim a idéia de usar molduras com imagens dos dois ausentes – a do quase garoto Capinan, por sinal, era a imponente foto de sua formatura no Instituto Normal da Bahia.

“Você está mal vestido, Tom Zé. Pegue esta e vista-se, que vai parecer que você está chegando agora do Nordeste”, sugeriu Guilherme Araújo, descontente com o terno escolhido pelo compositor.

Já Rogério Duprat fez questão de incluir na foto um objeto que encontrara dias antes, na casa de uma tia idosa: um prosaico penico, que ele segurou como se fosse uma xícara de chá. Uma idéia que alguns analistas interpretaram como uma citação do dadaísta Marcel Duchamp, mas que também sintetizava a irreverência dos próprios arranjos do maestro tropicalista.

Caetano, por outro lado, preocupou-se mais com a contracapa. Para ela, escreveu, com alguma ajuda de Torquato, uma espécie de roteiro cinematográfico (suprimido, inexplicavelmente, na primeira edição em CD do álbum, lançada em 93), cujos personagens são os próprios tropicalistas. Com grandes doses de ironia, deboche ou mesmo nonsense, o filme imaginário seguia, de certa modo, um slogan de Chacrinha (“Estou aqui para confundir e não para explicar”).

Entre as várias falas dos personagens, Torquato gozava os puristas referindo-se ao refrão de Geléia Geral (“será que Câmara Cascudo vai pensar que nós estamos querendo dizer que bumba-meu-boi e iê-iê-iê são a mesma dança?”); Duprat dessacralizava o lado artístico da música (“como receberão a notícia de que um disco é feito para vender?”); e Caetano fazia piada com a canção de Vicente Celestino (“vocês são contra ou a favor do transplante de coração materno?”).

Fechando o suposto filme, não poderia faltar mais uma camuflada homenagem a João Gilberto, Parafrazeando um recado que o mestre da bossa mandara recentemente a Caetano (“diga que eu vou ficar olhando pra ele”), durante um encontro com Augusto de Campos, nos EUA, o roteiro concluía:

“AUGUSTO- E o que é que eu digo a eles?

JOÃO- Diga que eu estou daqui olhando pra eles”.

Depois de olharem tanto para o mestre, os discípulos tropicalistas de João continuavam fazendo questão de seu aval. (CALADO, 1997, p.196-198).

ⁱⁱ Literatura de cordel é literatura popular impressa em forma de versos e apresentada em pequenos folhetos que trazem histórias fantásticas saídas da imaginação dos seus criadores (*A mãe qu e xingou o filho no ventre e ele nasceu com chifre e com rabo*) ou relatam tragédias (*As enchentes no Brasil no ano 74*) e fatos históricos (*A Guerra de Canudos*) etc. Os folhetos são livrinhos de 4 por 6 polegadas, impressos em papel barato e geralmente têm a capa ilustrada por uma xilogravura. Por muito tempo, esses folhetos foram a única fonte de informação e divertimento da população mais pobre do Nordeste e ainda hoje eles são encontrados em feiras-livres e mercados populares. O termo "literatura de cordel" deve-se ao fato de que os folhetos ficavam expostos à venda, pendurados num barbante (cordão, cordel). A origem do folheto de cordel, segundo Luís da Câmara Cascudo, deve-se à iniciativa dos cantadores de viola em imprimir e vender a sua poesia e à "adaptação à poesia das histórias em prosa que vieram de Portugal e da Espanha". Em Portugal, o folheto era conhecido por "Literatura de Cego", devido a uma lei promulgada por Dom João VI, que limitava a sua venda à Irmandade do Menino Jesus dos Homens Cegos de Lisboa. O folheto em Portugal era em prosa; ao chegar ao Brasil, passou a ser escrito em sextilhas de versos de sete sílabas. O primeiro brasileiro a publicar uma história de cordel foi, provavelmente, Sílvio Pirauá (1848/1913), famoso cantador de viola paraibano. Os poetas populares do Nordeste dividem a literatura de cordel em dois tipos: romance (ficção) e folheto de época (narrativa de fatos) (Fonte: <http://pousadapeter.com.br>)

ⁱⁱⁱ José Francisco Borges nasceu na cidade de Bezerros, Pernambuco, em 20 de dezembro de 1935. J. Borges, como é mais conhecido e gosta de ser chamado, começou a ajudar o pai agricultor na lavoura, aos oito anos de idade, e antes de descobrir a literatura de cordel e a xilogravura trabalhou como artesão, marceneiro, pedreiro, carpinteiro e pintor. Ele explica que sua relação com o cordel começou aos 20 anos, quando, depois de economizar um dinheirinho, ganhou com a venda de brinquedos de madeira fabricados por ele, comprou alguns cordéis para revender na feira de Bezerros. "Me apaixonei e hoje o cordel é tudo para mim", afirma. *A chegada da prostituta no céu* é o cordel de maior sucesso de J. Borges e vendeu mais de 100 mil exemplares. (Fonte: <http://pousadapeter.com.br>).

^{iv} Sua primeira obra foi *O encontro de dois vaqueiros no sertão de Petrolina*, com xilogravura de Mestre Dila, publicada em 1964. Esse cordel atingiu a marca de cinco mil exemplares vendidos, em 60 dias. No ano seguinte, J. Borges fez sua primeira xilogravura para o folheto *O verdadeiro aviso de Frei Damião (sobre os castigos que vêm)*, também de sua autoria. Em quase 40 anos de carreira, J. Borges escreveu mais de 200 cordéis, que, com exceção do primeiro, foram ilustrados por ele próprio. O artista destaca a gravura *A chegada da prostituta no céu*, de 1976, como sua obra mais famosa. "A gravura deu origem ao cordel de mesmo nome, na década de 80, porque todos me pediam para contar a história da gravura", explica. Sua obra retrata o cotidiano do homem do Nordeste, a cultura e o folclore e a luta do povo na vida do sertão. Outro tema frequente no cordel e gravuras de J. Borges é o cangaço. Mas não são somente os cordéis que têm ilustrações do artista pernambucano. J. Borges já ilustrou capas de discos e livros, dos quais vale destacar *Palavras andantes*, do escritor e jornalista uruguaio Eduardo Galeano. Sua experiência internacional inclui exposições e oficinas realizadas em diversos países. Uma das exposições percorreu 20 países europeus, na década de 70. "No Brasil, são poucas as cidades onde minha obra ainda não passou", afirma. Países como Estados Unidos, França, Alemanha, Suíça e Venezuela já receberam J. Borges para ministrar palestras e oficinas. Hoje essas xilogravuras são impressas em grande quantidades, em diversos tamanhos, e vendidas a intelectuais, artistas e colecionadores de arte. Os temas mais solicitados em seu repertório são: o cotidiano do pobre, o cangaço, o amor, os castigos do céu, os mistérios, os milagres,

crimes e corrupção, os folguedos populares, a religiosidade, a picardia, enfim todo o universo cultural do povo nordestino

^v Entrevista de Tom Zé a Luiz Tatit e Arthur Nestrovski:

[...] AN - Podemos voltar ao Décio? Você não quer contar como foi a história da famosa capa [de Todos os Olhos]?

TZ - Foi ele quem deu a idéia. Pensei que fosse desistir daquilo [a foto que aparece um olho, mas na verdade é uma bola de gude num ânus], porque no princípio achei muito perigoso. Claro que a gravadora nunca poderia saber nada; a história só foi publicada por David Byrne na contracapa do disco The Best of Tom Zé.

AN - E de quem é o famoso ânus?

TZ - Ah, era uma modelo. Antes da bola de gude, que foi uma solução final. O Décio um dia me ligou, depois que eu já estava até esperançoso de ele ter se esquecido, ligou e disse assim: “Tom Zé, já tenho algum material, o pessoal lá na agência fez algumas fotos. “Eram closes ainda não radicais, via-se parte do bumbum da moça, parte das pernas, parte dos próprios órgãos genitais – tudo muito acanhador para mim. Eu tinha que fazer o papel de civilizado, “Muito bem...Este ângulo aqui... o enquadramento... a luz...” Tudo mentira. Eu estava era com vergonha. Por fim, ele propôs a idéia de um close máximo. No fundo, acho que Décio tinha esse dilema: como botar isso na rua? Uma banda, naquele ano, tinha cantado num show a palavra “seio”, e foi presa na descida do palco. Só pela palavra “seio”...

LT - Era outra época mesmo.

TZ - E esse cu ficou na praça da República! A gente ia lá visitar. Naquele tempo, realmente havia esse sentido de rebeldia, de dar um cascudo na visão militar do mundo e do Brasil, não é? A gente tinha um prazer imenso de ir lá e ver aquele cu na praça da República – mas isso entre nós, aqui, muito família. (Zé, 2003, p. 229, 230).

^{vi} Tecendo a manhã

João Cabral de Melo Neto

Um galo sozinho não tece a manhã:
 ele precisará sempre de outros galos.
 De um que apanhe esse grito que ele
 e o lance a outro: de um outro galo
 que apanhe o grito que um galo antes
 e o lance a outro; e de outros galos
 que com muitos outros galos se cruzam
 os fios de sol de seus gritos de galo
 para que a manhã, desde uma tela tênue,
 se vá tecendo, entre todos os galos.
 E se encorpando em tela, entre todos,
 se erguendo tenda, onde entrem todos, no toldo
 (a manhã) que plana livre de armação.
 A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
 que, tecido, se eleva por si: luz balão.

A linha e o linho

Gilberto Gil

É a sua vida que eu quero bordar na minha

Como se eu fosse o pano e você fosse a linha
 E a agulha do real nas mãos da fantasia
 Fosse bordando ponto-a-ponto nosso dia-a-dia
 E fosse aparecendo aos poucos nosso amor
 Os nossos sentimentos loucos, nosso amor
 O zig-zag do tormento, as cores da alegria
 A curva generosa da compreensão
 Formando a pétala da rosa, da paixão
 A sua vida o meu caminho, nosso amor
 Você a linha e eu o linho, nosso amor
 Nossa colcha de cama, nossa toalha de mesa
 Reproduzidos no bordado
 A casa, a estrada, a correnteza
 O sol, a ave, a árvore, o ninho da beleza.

vii **Vejamos o que dizem a respeito de Tom Zé fora do Brasil:**
 SETTLE IN TO BE UNSETTLED

Tom Zé's original title for this album was Ancas, the Portuguese word for hips. "Hips" is hip here because of the immediate association with movement of the body - dance - even if the music might seem more heady than anything else. But there's more to this anca business. The word may have come to Portuguese through Provençal, the language of the medieval troubadors who enchanted ladies and admirers with the fine art of song. And what better way to think of Tom Zé than as a (post -) modern troubador of the electronic age, inventing and blending motz el som (words and sound, in Provençal), as the elegant Brazilian concrete poet and critic Augusto de Campos saw some 20 years ago (here the echo is brightest in "Feira de Santana"). In the 1970's, Tom Zé recorded on a label called Continental, whose beyond - Brazil overtones become even more relevant in listening to this outside urban outbacker who tosses some needed perplexity into the ring of Brazilian music. Zé was a studied poet of song in the 70's; he experimented with decomposition, groaned satires and pursued "serious" metaphor-laden material. No reason to believe any of that has changed. Here you can hear the against-the-grain "Suffer From Youth," and sense the surprise without knowing the native language. Tom Zé makes it strange for Brazilians, too. His colorful, oddball, offbeat words simply make you wonder. And even the noise is nice where polyvalent play-polyrhythms, polyphony and polysemic approaches to performance - abounds. These bits and pieces, compositions, songs and soundings probe tradition, diction, arrangement and derangement.

Settle in to be unsettled, again.
 CHARLES A. PERRONE AUGUST 1992

THOSE WHO THINK ...

of Brazilian music as just simple samba from the poor black Rio favelas (slums), or as sophisticated bossa nova, once developed in the rich white neighborhoods of Copacabana and Ipanema, are wrong. It is even more than the contemporary dance craze, lambada, originating from the city of Belém, or the old but ever - popular rhythms and styles of the Northeast, such as forró.

Just listen to the unusual music on this album. It combines experimental melodies and rhythms with concrete poetic verses. It plays with a deep sense of wit, even sarcastic humor - elements mostly unheard of in progressive circles. No wonder. The auteur is Tom Zé, a singer and composer from the Brazilian Northeast, a man still bursting with energy and musical ideas at the age of 55.

As a young, self - educated guitar player, Tom Zé felt that the partly Lusitanian, partly Indian and partly Black cultural heritage in his home state of Bahia was repetitive. All of the rhythms and dances, customs and fests were going around in circles. Nothing evolved,

nothing changed. Tom Zé himself recalls, "Although it was a mythical and beautiful time, every year one sang the same songs in the same manner. Every year, one danced the same dances to the same rhythms and steps when the big celebrations came, or when the traditional religious fests were held, like São João or São Pedro."

During his high school years in Salvador, Tom Zé was exposed to new musical influences from his communist uncles, who, as most communists do, had a strong interest in records and books. They owned all the records of the piano concerts and symphonies of Tchaikovsky. Tom Zé listened with his uncles to Beethoven and Brahms and opera.

Zé was again confronted with more new musical ideas when he entered the College of Music at the University of Bahia in the late 50's. Although there were interruptions - he didn't have much money, coming from a poor family from a little country town upstate - Zé met and studied with teachers who were to influence him profoundly. At this experimental school, classes were held simultaneously in film, theatre, music and poetry.

Some of Tom Zé's most influential teachers were from Europe. Ernst Widmer, from a small city near Zurich, became his link between European and Brazilian folklore. Widmer was a passionate follower of Igor Stravinsky and Belà Bartók. Walter Smetak, who was born in Zurich, taught Zé violin, cello and the building of his own instruments, which were sometimes transformed from typewriters, blenders and water conduits. It was these peculiar, experimental instruments which would later become the trademark of Tom Zé's music. Hans - Joachim Koellreutter, a native of Freiburg, Germany, and the founder of the open musical seminars at the university, introduced him to the atonal theories of Arnold Schönberg.

Tom Zé became very interested in atonality, which was always part of the music of the Northeast. Musicians in this region always seem to play so *desafinado* - out of tune. Zé also developed a strong interest in the organization of measures, sometimes placing them in a very logical, symmetrical way (such as mirroring them in the middle of the composition), and sometimes in a disorganized, illogical way, depending on how he liked them.

Today, Tom Zé describes his music as a mixture of Schönberg, Beethoven, and Jackson do Pandeiro. Pandeiro, a true character from the nearby state of Paraíba, has always been one of Zé's idols. Since youth, Zé has admired him as a magician of rhythms, because he taught people rhythms without them knowing it. It was these rhythms, Tom Zé believes, that helped people in the Northeast endure their hard life, often having only dry manioc and beans to eat. As Zé stresses, Jackson do Pandeiro provided, in the midst of this unbelievable poverty, a backbone for their spirit.

Tom Zé is also a great admirer of Jackson do Pandeiro's way of entertaining people, citing his use of funny language, satirical words and ironic verses, and his use of body language to express emotions. To this day, Tom Zé's performances are stamped by it. One can also detect the influences of the Tropicália movement, to which Zé once belonged. While he was once a creative composing head behind it, that was a long time ago and Tom Zé is always trying to move in new directions.

Tom Zé has lived for many years in the big city of São Paulo, surrounded by concrete, asphalt, skyscrapers, slums and millions of people trying to survive by making a decent living. I personally think this is not so important in context. More importantly for me is how this unusual, exceptional musician is still able to communicate, entertain and address a public with such unusual, exceptional music- at once avant garde and rooted in tradition.

PETER FIGLESTHALER AUGUST, 1992

viii PALAVRAS DA IMPRENSA SOBRE O DISCO *COM DEFEITO DE FABRICAÇÃO*:

COM DEFEITO DE FABRICAÇÃO (Luaka Bop/ WEA , Setembro 1998); edição brasileira pela Gravadora TRAMA - 1999

APCA 98 - Grande Prêmio da Crítica da Associação Paulista de Críticos de Arte - Música Popular

Escolhido pelo The New York Times como um dos 10 melhores discos de 1998.

“... um disco delicioso de se ouvir, no qual os efeitos de sua inquietação transculturalista não trazem os defeitos da empolada erudição. *Com Defeito...* é um disco lúcido e lúdico. Tatiana Lima - A Tarde

“ De célula a célula vai construindo um painel fragmentário da errática vida brasileira”. Luís Antonio Giron - Gazeta Mercantil Defeito de Fabricação

O Terceiro Mundo tem uma crescente população. A maioria se transforma em uma espécie de "andróide", quase sempre analfabetos e com escassa especialização para o trabalho. Isso acontece aqui nas favelas do Rio, São Paulo e do Nordeste do país. E em toda a periferia da civilização. Esses andróides 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 "andróides" *COM DEF EITO D E FABRICAÇÃO*. Pensar sempre será uma afronta. Ter idéias, compor, por exemplo, é ousar. No umbral da História, o projeto de juntar fibras vegetais e criar a arte de tecer foi uma grande ousadia. Pensar sempre será. (Disponível em: <http://www.tomze.com.br/pdefeito.htm> Acesso em: 1 mar 2010).

ix **O SIGNIFICADO DESSES SÍMBOLOS À LUZ DA MAÇONARIA.** Através dos séculos, houve sempre a preferência por uma estrela de cinco pontas como figura dos astros de aparência menor do que a do Sol e da Lua. O planeta Vênus tem sido representado assim e é considerado uma estrela matinal e vespertina, ensejando lendas sem conta. Por outro lado, a Estrela de Cinco Pontas sempre foi, desde tempos remotos e até hoje, o distintivo de comandantes militares e generais.

Como símbolo maçônico, a Estrela Flamejante de origem Pitagórica, pelo menos quanto ao seu formato e significado, este muito mais antigo do que aqueles que lhe deram a alquimia, a magia e o ocultismo, durante a Idade Média. O seu sentido mágico alquímico e cabalístico e o seu aspecto flamejante foram imaginados ou copiados por Cornélio Agrippa de Nettesheim (1486-1533), jurista, médico e teólogo, professor em diversas cidades europeias. A magia, dizia ele, permite a comunicação com o superior, para dominar o plano inferior. Para conquistá-la, seria necessário morrer para o mundo (iniciação). Símbolo e distintivo dos pitagóricos, a Estrela de Cinco Pontas ou Estrela Homonial é também denominada, com impropriedade etimológica, Pentáculo (cinco cavidades), Pentagrama (cinco letras ou sinais gráficos, cinco princípios) ou Pentalfa. Importa saber que os pitagóricos a usavam para representar a sabedoria (*sophia*) e o conhecimento (*gnose*) e provavelmente empregavam no interior do pentáculo a letra *gama*, de *gnosis*.

A Estrela Flamejante era símbolo desconhecido pelos pedreiros livres medievais, por isso seu aparecimento na Maçonaria, a partir de 1737, não encontrou guarida em todos os ritos, pois o certo é que os construtores medievais conheciam a figura estelar apenas como desenho geométrico e não com interpretações ocultas que se introduziram na Maçonaria especulativa. A Estrela Flamejante corresponde ao Pentagramaton ou Tríplice Triângulo cruzado dos pitagóricos. Distingue-se do Delta ou Triângulo do Oriente, embora, entre os antigos egípcios representasse também Horus que, em lugar do pai, Osíris, passou a governar as estações do ano e o movimento.

O verdadeiro sentido da Estrela Flamejante é Homonial, eis que o símbolo designa o homem espiritual, o indivíduo dotado de alma, ou de fator de movimento e trabalho. Ou seja, o indivíduo como espírito ou fagulha interna que lhe concedeu o G..A..D..U.. . A ponta superior da Estrela é a cabeça humana, a mente. As demais pontas são os braços e as pernas. Na Maçonaria, essa idéia serve para lembrar ao maçom que o homem deve criar e trabalhar, isto é, inventar, planejar, executar e realizar, com sabedoria e conhecimento. Pode ocorrer que o ser humano falhe nos seus desígnios e o maçom também pode falhar como ser humano, mas seu dever é imitar, dentro de seus ínfimos poderes o G.. A.. D.. U.., o ser dos seres. Aí está o principal segredo do grau de C... .

Outra interpretação é a que se refere a $3+2=5$, soma em que três é a divindade cuja fagulha

é encarnada, e dois é o material, o ser que se reproduz por dois sexos opostos e não consegue perpetuar-se de outro modo.

As cinco pontas da Estrela ainda lembram os cinco sentidos que estabelecem a comunicação da alma com o mundo material. Tato, audição, visão, olfato e paladar, três dos quais, para os maçons, servem à comunicação fraternal, pois é pelo tato que se conhecem os toques, pela audição que se percebem as palavras e pela visão que se notam os sinais. Mas não se pode esquecer o paladar, pelo qual se conhecem as bebidas amargas e doces, bem como o sal, o pão e o vinho. Finalmente, pelo olfato percebem-se as fragrâncias das flores e os aromas do altar de perfumes. A letra "G", interior com o significado de *gnose* ou conhecimento, lembra a quinta essência, quanto ao transcendental. Quanto ao Homonial, lembra ao maçom o dever de conhecer-se a si mesmo. No Grau de Companheiro, recomenda-se ao maçom o dever de analisar as próprias faculdades e bem empregar os poderes pessoais em benefício da humanidade. (http://www.maconaria.net/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=143. Acesso em: 15 mar 2010).

^x OS SIMBOLOS GRÁFICOS DA CAPA TRADUZEM A FAIXA 2

COMPANHEIRO BUSH (Tom Zé) Ed. Irará (Trama)
Produzido por Max de Castro.

Se Você Já Sabe Quem Vendeu Aquela Bomba Pro Iraque, Desembuche. Eu Desconfio Que Foi O Bush.

Foi O Bush, Foi O Bush. Foi O Bush.

Onde Haverá Recurso Para Dar Um Bom Repuxo No Companheiro Bush. Quem Arranja Um Alicate Que Acerte Aquela Fase Ou Corrija Aquele Fuso,

Talvez Um Parafuso Que Ta Faltando Nele Melhore Aquele Abuso. Um Chip Que Desligue Aquele Terremoto, Aquele Coqueluche.

Se Você Já Sabe etc.

PALAVRAS DA CONTRACAPA DO PROJETO - REGISTROS INÉDITOS

Parte dessas canções permaneceu inédita, porque compreende composições para voz e violão, feitas durante a fase de ostracismo de minha carreira, quando eu vivia de shows para a classe universitária. "Tom Zé, já procurei em tudo quanto é disco, onde você gravou 'Identificação'?" Respondi a Rolando: "Boldrin, essa canção não está gravada."

"Você é louco, Tom Zé? Não gravar uma música dessas?" Acontece que essas canções, feitas para shows em que eu atuava sozinho, eram tão específicas para voz e violão solo, que se comportavam com rebeldia quando tentava colocá-las na moldura de um arranjo.

Jair Oliveira, com o bico de pena da sutileza, resolveu o problema de várias delas, com uma moldura bem essencial. É o caso de "Identificação", na qual interveio aperfeiçoando o que fora gravado ao vivo, e de "Requerimento à censura", "Língua brasileira"; "DesenRock-se", "Urgente, pela paz" e "Sem saia, sem cera, censura", às quais ele deu, como roupa de gala, o essencial para cobrir as partes pudendas.

Max de Castro fez um arranjo satírico e grandioso para "Companheiro Bush". Paulo Lepetit deu forma final a "Interlagos F1"; Ruriá Duprat arranjou "São São Paulo" e "Você É Mel" (You're the top). "

"Vaia de Bêbado" (faixas 8 e 11) também é inédita em Cd; saiu apenas num single, produzido por Alê Siqueira.

FAIXAS GRAVADAS EM ESTÚDIO

Faixa 2: "Companheiro Bush", composta antes da invasão do Iraque, para um ato público pela paz, organizado em São Paulo, em abril de 2003.

Faixa 3: “Requerimento à censura”, composta quando a censura, 1975, instituiu o chamado “crime de falsidade ideológica”, se o cantor modificasse na gravação qualquer vírgula do texto que enviara para censurar.

Faixa 4: “DesenRock-se”, quando fui convidado para me apresentar no Rock in Rio.

Faixa 5: “Interlagos FI”, sugerida pelo pessoal da imprensa esportiva no Grande Prêmio de Fórmula 1, de 2003.

Faixa 7: “Urgente, pela paz”, ver canção 2.

Faixa 8: “Sem saia, sem cera, censura”: Depois do “crime de falsidade ideológica”, as gravadoras conseguiram o que nós, artistas, “chamávamos de “tardes de cafezinho na Censura” (Deus seja louvado). Éramos chamados para modificar parte das letras das canções (louvado seja Deus). Em casos que tais, como na canção “Tô”, por exemplo, o verso “Comendo gente fina para vomitar” foi transformado no insosso “Eu tô aqui comendo para vomitar” (que não louva nem o autor). Infelizmente parece que esse mundo de porões não é privilégio de tempos ditatoriais, Porque meu cd anterior, Jogos de armar, foi veladamente censurado pela hipocrisia da classe média.

Faixa 9: “Vaia de bêbado não vale”: João Gilberto usou essa expressão quando foi tratado da forma aludida, na inauguração do Credicard Hall, em São Paulo.

Faixa 10: “Língua brasileira”, que tem como ponto de partida a discussão sobre a unificação da grafia para os países de fala portuguesa.

Faixa 11: “Vaia...”, em versão instrumental com o bandolim de Renato Anesi.

Faixa 12: “São São Paulo”: regravada, a pedido do pessoal da novela Vila Madalena.

Faixa 13: “Você é mel”, gravada para um disco produzido por Carlos Rennó, como parte de uma compilação do selo Geléia Geral (Warner), fundado por Gilberto Gil.

Faixa 14: “Bate-boca”, do balé Santagustin, parceria com Gilberto Assis, peça que encerra o espetáculo. Santagustin é aquela trilha que começa com os toques do telefone celular e desenvolve, sobre estilos tradicionais da mpb, algumas tensões harmônicas mais radicais, que ficam no limiar da politonalidade, praticando em relação a esta uma linha assintótica. Em Bate-boca, por exemplo, a harmonia da base permanece indiferente, enquanto as superposições contrapontísticas requerem outras tríades da escala.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim como a Bauhaus alemã, ULM, ESDI, a Bahia também teve sua escola interdisciplinar, convidando os melhores professores de vanguarda nos anos 1960. Desse modo, como fruto do trabalho da Universidade Federal da Bahia, a escola formou artistas de várias linguagens, que convergiram para o que conhecemos como Tropicália. E a Tropicália, ainda hoje, vem reverberando nos trabalhos de vários novos artistas brasileiros e internacionais, que buscam o Design como elemento unificador dos seus *shows*, na busca de um **Projeto Total** que se desmembra na sinestesia do sonoro com o imagético.

Hoje, vemos o Design penetrando em tudo, pela transversalidade na projeção de projetos diversos, e as imagens continuarão nos comunicando e trazendo informações diversas, mas, talvez algumas dessas informações deixem de existir em formatos mais conhecidos tais como papel, plástico, metal, madeira, passando apenas para o mundo imaterial, virtual.

A internet impulsionou as grandes transformações na indústria fonográfica e, somando-se a ela os aparelhos reprodutores de arquivos Mp3, seu custo tem barateado e seu uso tem aumentado consideravelmente; porém, se tecnologias novas surgem a cada dia, como a do *Touch Screen*, no *Iphone* e no *E-paper*, ainda há um grande comércio de CD e até de vinil, muitas vezes escolhidos pela capa.

O Design, sendo por natureza transdisciplinar, com diferentes visões que convergem, precisa da tecnologia para a construção de qualquer artefato, seja ele um arco e uma flecha, seja a construção de um *website* de comercialização ou *download* de músicas. E a arte estará contemplada, em qualquer meio que o designer projetar, pois ele trabalhará com tipos, cores, diagramação, sendo sua representação simbólica, cultural e social da comunicação visual o que leva o fruidor, no caso de projetos de discos, à escuta ativa, através de um ouvido educado e de um olhar estético, atento às capas desses discos, sejam elas materiais ou imateriais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anais do 6º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. São Paulo: 2004.

Anais do 7º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. Paraná: s.c.p. 2006.

Anos 70, música popular. Publicações Europa-América. 1979.

Anos 70: trajetórias. São Paulo: Iluminuras : Itaú Cultural, 2005.

AGRA, Lúcio; CASTILHO, Katia (coord.). *História da Arte do Século XX: Ideias e Movimentos*. 2.ed. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2004.

ARGAN, Giulio Carlo. *Revista Coramelo* N. 6 FLU/ USP, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo; BOTTMANN, Denise; CAROTTI, Federico. *Arte moderna, do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BARBOSA, Ana Mae. *Inquietações e mudanças no ensino da arte*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

_____. *Artes visuais: da exposição à sala de aula*. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. *Arte/ educação contemporânea*. São Paulo: Cortez, 2006.

_____. *A imagem no ensino da arte*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *Arte-educação no Brasil*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *John Dewey e o ensino da arte no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. (org.) *Inquietações e mudanças no ensino da arte*. São Paulo: Cortez, 2000.

_____. *Tópicos utópicos*. Belo Horizonte: C/ Arte, 1998.

_____. *Arte-educação: leitura no subsolo*. São Paulo: Cortez, 1997.

BARBOSA, Pedro. *Arte, com unificação e se miótica*. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2002.

- BOSUALDO, Carlos. *Tropicália - uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BURDEK, Bernhard; VAN CAMP, Freddy. *Design, história, teoria e prática do design de produtos*. Edgard Blucher, 2006.
- CALADO, Carlos. *Tropicália*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- CARDOSO, Rafael. *Design brasileiro antes do design - Aspectos da história gráfica, 1870-1960*. Cosac & Naify, 2005.
- CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Blucher, 2008.
- DE CARLI, Ana Mery Sahbe; RAMOS, Flávia Brocchetto (org.). *Tropicália: gêneros, identidades, repertórios e linguagens*. Caxias do Sul, RS: Educs, 2008.
- CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.
- CAUQUELIN, Anne; JANOWITZER, Rejane. *Arte contemporânea, uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- COELHO, Luiz Antonio L. *Design método*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2006.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: Capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Joana Moraes Varela e Manuel Carrilho. Lisboa: Assírio e Alvim, 1996.
- DESCARTES, René. *Discurso do método*. [Tradução: Paulo Neves]. Porto Alegre, RS: L&PM, 2007.
- DIMERY, Robert (org.) *1001 discos para ouvir antes de morrer*. [Tradução: Carlos Irineu da Costa e Eliane Azevedo]. Rio de Janeiro: Sextante, 2007.
- DUARTE, Rogério. *Tropicões*. Azougue Editorial, 2003.
- DUDEQUE, Norton Eloy. *História do Violão*. Curitiba, PR: UFPR, 1994.
- DUPRAT, Rogério. In: *História da Música Popular Brasileira*. VELOSO, Caetano. Disco-livro, Abril Cultural, 1979.
- Expressions 'carpe diem'. *The platinum card magazine*, n.49 outubro/novembro 2009.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália, Alegoria Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- FERLAUTO, Claudio (org.) *Faces do Design*. São Paulo: Rosari, 2003.

FERREIRA, Jorge. *Anos 70, música popular*. Publicações Europa-América, 1979.

FUENTES, Rodolfo; ROSIANO, Osvaldo Antonio. *Prática do design gráfico: uma metodologia criativa*. Edições Rosari, 2006.

FLUSSER, Vilem; CARDOSO, Rafael; ABI-SÂMARA, Roque. *Mundo codificado, por uma filosofia do design e da comunicação*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

GAVA, José Estevam. *Momento bossa nova*. São Paulo: Annablume Editora, 2006.

GAVIN, Charles et al. *300 Discos importantes da música brasileira*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Perspectiva. 1987.

GONÇALVES, Cláudio César. *Só o design gráfico nos un e l l*. Um manifesto tropicaligráfico. Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, Departamento de Comunicação e Artes – CCA, para obtenção do título de Doutor em Ciências da Comunicação, sob a orientação do Prof. Dr. Marco Antônio Guerra. São Paulo, 2006.

HALL, Seam. *Isto significa isso. Isso significa aquilo: guia de semiótica para iniciantes*. [Tradução: Andréia Mariz]. São Paulo: Rosari, 2008.

HARNONCOURT, Nikolaus; FAGERLANDE, Marcelo. *Discurso dos sons, caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

HARVEY, David; SOBRAL, Adail U.; GONÇALVES, Maria Stela. *Pós-modernismo*. Loyola, 2007.

HELLER, Steven; SAAD, Juliana. *Linguagens do design, compreendendo o design gráfico*. Edições Rosari, 2007.

LUPTON, Ellen; MILLER, Abbott. *Design writing research, writing on graphic design*. Phaidon, 2004.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zaar, 2007.

MELLO, Francisco Homem de. *Signofobia*. Edições Rosari, 2005.

MELLO, Zuzana Homem de. *A era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

MORIN, Edgar. *A Escola do Amanhã: desafio do presente*. Educação, Meios de Comunicação e conhecimento. Tecnologia Educacional, v. 22(113/114) jul/Out, p.28-34.

_____. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. [Tradução: Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya; revisão técnica de Edgar de Assis Carvalho]. 12.ed. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2007.

MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais*. São Paulo: Objetiva, 2001.

MOURA, Mônica. *Faces do Design 2: ensaios sobre arte, cultura visual, design gráfico e as novas mídias*. São Paulo: Rosari, 2009.

NEVES, José Roberto Santos. *A MPB de conversa em conversa: 40 Entrevistas com Grandes Nomes da Música Popular Brasileira*. Vitória, ES: Lei Rubem Braga, 2006.

NEVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

NESTROVSKI, Arthur (org.). *Música Popular Brasileira Hoje*. 2.ed. São Paulo: Publifolha, 2002.

NICOLESCO, Basarab. *O manifesto da transdisciplinaridade*. [Tradução: Lucia Pereira de Souza]. São Paulo: TRIOM, 1999.

PAPANEEK, Victor. *Arquitetura e design*. Ecologia e ética. Edições 70, 1995.

PASCHOAL et. al. In: *Nova História da Música Popular Brasileira*. Ed. Abril Cultural. 1979.

POYNOR, Rick. *No more rules*. Graphic design and postmodernism. Yale University, 2003.

REIS, Sérgio Rodrigo. *Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo: dança universal*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

RODRIGUES, Jorge Caê. *Anos Fatais: design, música e tropicalismo*. Rio de Janeiro: Novas Ideias, 2AB, 2007.

SANTAELLA, L. *Estética de Platão a Pierce*. São Paulo: Experimento, 2008.

SALAZAR, Maude; CHIARINI, Maudie. *Yoga da voz*. São Paulo: Tahyu, 2007.

Santo Agostinho. *Confissões*. [Tradução: J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina]. Coleção Os Pensadores. 3.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

SEVERINO, Antonio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. Cortez. 1986.

SEVERINO, Jairo; MELLO, Zuzana Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. v. 2: 1958-1985. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SÍLVIA, Míriam Cristina Carlos. *Comunicação e cultura antropofágicas: Mídia, corpo e paisagem na erótico-poética oswaldiana*. Porto Alegre, RS: Sulina. Sorocaba, SP: EDUNISO, 2007.

TELES, José. *Do frevo ao maguebeat*. São Paulo: Ed.34, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TWEMLOW, Alice, PINHÃO, Maria da Graça, PINHEIRO, Jorge. *Para que serve o design gráfico?* Gustavo Gili, 2007.

VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

VILLELA, Cesar G. *A História Visual da Bossa Nova*. São Paulo: Matiz, 2003.

WEINSCHELBAUM, Violeta. *Estações do Brasil: Conversas com músicos brasileiros*. [Tradução: Chico Mattoso]. São Paulo: Ed.34, 2006.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. 2. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

ZÉ, Tom. *Tropicalista Lenta Luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

WEBGRAFIA

<http://catracalivre.folha.uol.com.br/2009/04/na-escola-tom-ze-descobriu-a-importancia-da-vida>. Acesso em: 11 jun 2009.

<http://www.vestiario.org/blog/tag/tom-ze>. Acesso em: 20 maio 2009.

<http://www.cduniverse.com>. Acesso em: 8 jun 2009.

<http://www.youtube.com/watch?v=XcnwdJhjk-U>. Acesso em: 4 mar 2009.

<http://www.mappa.etc.br/gps/?tag=conteudo>

<http://www.turicollura.com/sito/download/portogues/Serie%20harmonica.pdf>

<http://www.portalsbgc.org.br/sbgc/foruns/tm.asp?m=6084&forumid=&mpage=1&key=ោ>

<http://www.pdfqueen.com/html/aHR0cDovL3d3dy5wcmVmZWl0dXJhLnNwLmdvdi5ici9jaWRhZGUvdXBsb2FkL211c2ljYXZvY2FjaW9uYWxsXzEyMzQzNjE0MDAucGRm>

<http://www.aguaforte.com/antropologia/Clubbers1.html>

<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2009/resumos/R16-0276-1.pdf>

<http://www.significado.origem.nom.br/nomes/pirulito.htm>

<http://www.slipcue.com/music/brazil/tomze.html>

<http://www.youtube.com/watch?v=EzqZ3qW7YAk>

<http://www.versoereverso.unisinos.br/index.php?e=4&s=9&a=37>

<http://sobrecapa.blogspot.com/search/label/estrelas>

http://books.google.com/books?id=GBZ7CXr5wNMC&q=Augusto+de+Campos&dq=Augusto+de+Campos&hl=pt-BR&source=gbs_word_cloud_r&cad=2#v=snippet&q=Augusto%20de%20Campos&f=false

<http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT935967-1655-2,00.html>

<http://craifer.blogspot.com/2008/07/tom-z-todos-os-olhos-de-1973.html>

<http://www.tomze.com.br/ent6.htm>

<http://www.woodstock.etc.br/>

http://pousadapeter.com.br/indexfotos_cordel_ pernambuco_cordeis_nordeste_brasil.htm

<http://www.overmundo.com.br/overblog/o-fim-das-capas-de-discos>

<http://manguebeat.wordpress.com/2007/12/31/o-manifesto-do-mangue-beat/>

<http://www.dei.isep.ipp.pt/~acc/radiance/epcg98/sect2.htm#Descr>

http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/marg_antiarte.php

<http://www.superlicenca.com.br/forum/viewtopic.php?t=1081>

<http://edgufma.blogspot.com/2009/12/brincando-com-capas-de-discos.html>

<http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0701/0047.html>

<http://www.tomze.com.br/art61.htm>

http://www.youtube.com/watch?v=Zy_He-8zbSk

<http://www.tomze.com.br/art82.htm>

<http://www.tomze.com.br/art67.htm>

<http://www.band.com.br/programaraulgil/sobre.asp?ID=96>

<http://www.revistabrasileiros.com.br/edicoes/26/textos/715/>

<http://www.myspace.com/tomzeastronautalibertado>

<http://cabelosdesansao.blogspot.com/2008/02/tom-z-por-tiago-araripe.html>

<http://www.cantosencantos.com/wordpress/?p=78>

<http://www.tomze.com.br/pcd68.htm>

<http://www.youtube.com/watch?v=FcP1RhBCmvA&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=y0D60jfuP3c&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=6ST5Umu88ko&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=60cKujlmspQ&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=L7juINv2eCA&feature=related>

http://www.youtube.com/watch?v=dC7FC0jqBv4&feature=video_response

<http://www.youtube.com/watch?v=VNQgfTWDdtM>

<http://www.youtube.com/watch?v=Ao5KKRldfac>

<http://www.youtube.com/watch?v=L-ewcRmByy0>

<http://www.youtube.com/watch?v=cNNVEoPSIqk&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=mxYHLoEXhr8>

<http://www.youtube.com/watch?v=uqInCNgqrbk&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=wLqf29Ou3hl>

<http://www.youtube.com/watch?v=h-9JG2LgFJs>

<http://www.youtube.com/watch?v=TxxP3GopuKc&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=QgsVDHY1dho>

<http://www.youtube.com/watch?v=7PAAsX3qsH0>

http://www.guiadasemana.com.br/Recife/Mulher/Biografia/Tom_Ze.aspx?id=769

<http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/samba-choro.0701/0047.html>

http://www.intergalactico.com/work/design/print_illustration/tom_ze_fabrication_defect.php

<http://www.tomze.com.br/aredencaodotropicalistaesque.htm>

<http://zerohora.clicrbs.com.br/zerohora/jsp/default2.jsp?uf=1&local=1&source=a1991131.xml&template=3898.dwt&edition=10122§ion=88>

<http://edgarmorintropicalia.blogspot.com/2007/04/teoria-culturologica-de-edgar-morin.html>

<http://www.youtube.com/watch?v=LZoZgiVQ264&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=Bw9yuLGrUP0&feature=related>

<http://www.antena1.com.br/news.php?recid=1443>

<http://oblog.virgula.uol.com.br/omedi/2009/03/capas-de-discos-censuradas/>

<http://www.youtube.com/watch?v=uad4818H1Lg>

<http://www.youtube.com/watch?v=XmiZQuhhywU>

<http://blog.controversia.com.br/2007/08/10/tropicalia-o-movimento-que-nao-terminou/>

<http://coversdesign.blogspot.com/>

<http://www.ifd.com.br/blog/2006/10/31/rogerio-duarte-o-designer-tropicalista/>

<http://www.estadao.com.br/bossa50/>

ANEXOS

ANEXO 1 – *São São Paulo, meu amor*

A consagração dos tropicalistas começou minutos antes, com a entrada no palco de Tom Zé, para cantar *São São Paulo, Meu Amor*. Muito aplaudido pela plateia, o compositor chegou a pensar, por um instante, que aquilo tudo seria uma alucinação de febre. Gripado, com duas olheiras consideráveis no rosto, Tom Zé não se sentia nada bem na hora de entrar em cena. Chegou a cantar com olhos fechados, antes de tomar coragem de encarar a plateia, com um sorriso tímido de quem jamais estivera tão perto do sucesso.

‘Já ganhou! Já ganhou’, gritavam.

Quando foi divulgado que *São São Paulo, Meu Am or* tinha ficado com a primeira colocação pelo júri popular, Tom Zé estava agachado, num canto dos bastidores. Recebeu a notícia com um sorriso acanhado e se manteve em silêncio. A mesma expressão se manteve, com o anúncio de que a canção de Tom Zé era a vencedora na opinião do júri especial. Em meio à confusão nos camarins e bastidores, o compositor baiano ficou andando de um lado para o outro, com a testa franzida. Só sorriu quando voltou ao palco, para o anúncio dos prêmios.

‘Ele estava parecendo um garoto concentrado, antes de prestar os exames’, comentou um dos integrantes do Canto 4.

Já o resto dos tropicalistas comemorava a ampla vitória. Na decisão do júri especial, *Divino, Maravilhos o* terminou em terceiro lugar e *2001*, em quarto, à frente de *Dia de Graça*, de Sérgio Ricardo, e *Benvinda*, de Chico Buarque, quinto e sexto colocados; Edu Lobo, com *Marta Saré*, ficou com o segundo lugar. Claro que não faltaram críticas e ataques ao júri especial, que reuniu os maestros Júlio Medaglia e Gabriel Migliori, o compositor Claudio Santoro, o pianista João Carlos Martins, os críticos Sérgio Cabral e Raul Duarte e os jornalistas José Carlos Oliveira e Roberto Freire. ‘Tropicalistas’ foi o insulto mais leve que os jurados ouviram.

Em meio à festa dos vencedores, Gilberto Gil era dos mais eufóricos. Afinal, além da vitória do amigo Tom Zé, do terceiro lugar e da excelente recepção do público à *Divino, Maravilhos o*, sua parceria com Caetano, ele também ajudara a acompanhar Os Mutantes, tocando sua velha sanfona, em *2001*:

'Nós emplacamos todas! Agora, na Bahia, nas praças públicas de Irará, Ituaçu e Santo Amaro da Purificação, vão fazer discursos e comícios em nossa homenagem', festejava.

Por alguns instantes, o alegre Gil conseguiu esquecer o medo e a angustiante sensação de que, havia exatamente um ano, ele, Caetano e os outros tropicalistas estavam mexendo com fogo (CALADO, 2007, p. 248,250).

ANEXO 2 – Cruzada Tropicalista

Uma noite de verão, pouco antes do carnaval de 1968, passei horas tomando chope e conversando com Glauber Rocha, Cacá Diegues, Gustavo Dahl e Luiz Carlos Barreto, no bar Alpino, em Ipanema. Entusiasmados com o Cinema Novo, o Teatro de Oficina, os discos de Gil e Caetano, excitados com o movimento político e com aquele movimento artístico que não tinha sido articulado nem tinha nome, mas que estava em pleno andamento, com tantas novidades e tanta potência, começamos a imaginar uma festança para celebrar o novo Movimento. Uma espécie de batizado modernista, uma festa tropical, uma gozação com o nosso mau gosto, cafajestice, e sensualidade, com nossa exuberância kitsch. Vários chopes depois, cansado de tanto rir, cheguei em casa e esqueci do assunto.

No dia seguinte, com a dramática falta de notícias que aflige os colonistas, no verão carioca, usei todo o espaço da coluna para contar, em forma de manifesto debochado, todas as besteiras que tínhamos imaginado no Alpino. Sob o título de ‘Cruzada tropicalista’, irresponsavelmente enchi meia página de jornal, celebrando o movimento artístico com uma futura festa imaginária, onde os homens estariam de ternos brancos, chapéus panamá e sapatos bicolores e as mulheres de vestido rodados verde-amarelos e turquesa, dançando entre pencas de abacaxis e bananas. O suposto ‘Tropicalismo’, linguagem comum das novas artes e movimentos, motivo de festa e do falso manifesto, era um bestialógico que misturava passadismo e cafonice, para gozar os nacionalistas e tradicionalistas: era absolutamente caótico, embora tivesse até seus momentos divertidos, ironizando o mau gosto nacional e gozando o bom gosto intelectual.

A festa nunca aconteceu, mas a coluna teve grande repercussão e, surpreendentemente, foi levada a sério, comentada acaloradamente contra e a favor em outros jornais, no rádio e na televisão, que passaram a se referir ao movimento de Gil e Caetano como ‘Tropicalismo’ (MOTTA, 2001, p. 169-170).

ANEXO 3 – Tom Zé, o imprevisível

A seguir, matéria sobre Tom Zé publicada no Jornal do Comércio de Pernambuco, escrita por José Teles, jornalista que lançou o livro: Do Frevo ao Manguebeat, lançado pela Editora 34 (2000).

O imprevisível Zé e a sua incrível bossa

(José Teles - Jornal do Comercio)

Bem comparando, a bossa nova, há 50 anos, teve a mesma importância para o Brasil que o manguebeat, há 15 anos, em Pernambuco. Ambos, o Brasil e Pernambuco, estavam precisando de um cateterismo para que o sangue circulasse livremente, arejando as células do cérebro. Brasil e Pernambuco nunca foram mais o mesmo depois da BN e do manguebeat, aliás. E de todas as homenagens prestadas à bossa nova este ano, a única que ressalta a revolução cultural promovida pela batida do violão de João Gilberto, as melodias de Tom Jobim e letras de Vinícius de Moraes foi feita pelo baiano Tom Zé com o disco Estudando a bossa – Nordeste Plaza, cujo show aconteceu sexta, no Teatro da UFPE.

Tom Zé, aos 72 anos, impressiona não apenas pela vitalidade, mas pela imprevisibilidade. Se o país já teve algum músico que se assemelhe ao hoje pouco falado Frank Zappa é este iraraense, que subverte regras, continua a correr riscos e segue na contramão, como se os outros é que estivessem na mão errada. Tom Zé inicia sua apresentação por onde a maioria termina, ou seja, apresenta logo a banda. E aí começou o show, que foi uma aula de música popular, esmiuçando a bossa nova, desde os primórdios, dando a partida com Filho do Pato. A música acabou numa batida sincopada, mas no tempo “errado” de João Gilberto. O autor de São São Paulo meu amor, de roupa branca, contrastando com um avental com as linhas sinuosas da calçada de Copacabana, cantou uma canção paulistana, Augusta, Angélica, Consolação, e em seguida duas canções cariocas. Se o disco Estudando a bossa é um dos melhores já feitos por Tom Zé, no palco ele é ainda melhor. O show é um musical conceitual. Os banquinhos, móvel que a bossa nova colocou em evidência, são espalhados diante dos microfones. Tom Zé desconstrói, literalmente, um violão, para contar como a bossa nova derrubou a Rádio Nacional, em O céu desabou.

A única coisa previsível num show de Tom Zé é o imprevisível. Se O céu desabou foi inspirada em Os persas, de Ésquilo, ele apresentou as duas próximas canções citando Plutarco e sua Vidas paralelas, começando com uma ironicamente cândida interpretação de Brigitte Bardot, emendando com Ogodô (com coral). A música de Estudando a bossa é para se escutar prestando muita atenção, lendo nas entrelinhas, porque nunca se colocou tanta citação num único disco. O bolero de Platão, por exemplo, está cheia delas.

Assim como a BN, Tom Zé continua praticando a antropofagia musical, apontando insuspeitas qualidades em música de 'terceira' como o funk Tô ficando atoladinha, que ele provou por A mais B que tem um refrão revolucionário, porque cantado em micro tons. O 'Tô ficando atoladinha' seria um mega refrão (e plurisemiótico). Ele, baianamente, não consegue parar de falar, até mesmo entre canções. Faz comercial de si mesmo, anunciando que sua mulher, Neusa, está na entrada do teatro vendendo CDs e DVDs seus. A plateia, teatro lotadíssimo, assistiu hipnotizada àquele senhor magro, baixinho, que lembra um personagens de Dickens, incansável no palco, interagindo com o distinto público, com a banda, com si próprio.

ANEXO 4 – Exegese de “TÔ FICANDO ATOLADINHA”

02/12/2008

EXEGESE DE “TÔ FICANDO ATOLADINHA”

Olá, rebanho de vagabundos! Estou de volta de uma saudável excursão ao meu querido Nordeste. Bebi e comi fartamente daquela concepção cosmogônica lá instalada. Tenho material para processar durante um bom tempo. Enquanto estava viajando, escrevi ‘Exegese de Tô Ficando Atoladinha’, porque num jornal do Rio se dizia que algumas músicas de ‘Estudando a Bossa’ foram influenciadas pelo funk carioca. E por que não?

EXEGESE DE TÔ FICANDO ATOLADINHA,
METARREFRÃO MICROTONAL E PLURISSEMIÓTICO

3) PLURISSEMIÓTICO

O refrão de “Atoladinha” tem vários planos de significado:

a) em termos semânticos, o significado léxico já registrado em dicionário, que abarca o nível denotativo;

b) em termos pragmáticos, “Tô Ficando Atoladinha” desencadeia um novo significado, agora ambientado em um ato sexual. É o chamado nível conotativo dos significados deflagrados pelo uso.

* * * *

Depois desse passeio pelo denota e pelo conota, o refrão foge dessas classificações e vai reverberar no sentido do tato. E o tato já é outro código de sinais.

* * * *

Além disso, cria um signo contundente, quando, numa sociedade misógina e preconceituosa, faz uma mulher assumir o comando de um ato sexual e chamar para si o direito e a conclamação do prazer.

* * * *

De acordo com C. S. Pierce, o fundador da Semiótica, o conjunto de signos “Tô Ficando Atoladinha”, dentro das 10 classificações compostas e combinatoriamente possíveis das tríades piercianas, forma um legi-signo dicente indicial.

Considerando o contexto, eu talvez preferisse um sin-signo dicente indicial, porque o lugar objetivo onde se dá o encharcamento é o vestíbulo vaginal e a metáfora lancinante é mais exatamente uma metonímia – o tropo que estabelece a parte tomada pelo todo.

Estou exagerando? Se o exagero passa por sua cabeça, convoco o testemunho da dra. Carmita Abdo, diretora do Departamento de Sexologia da USP. Em pesquisa divulgada em outubro de 2004, a dra. Abdo revelou que, no próprio campus da USP, um dos bolsões mais civilizados do País, 68% das meninas de 15 a 25 anos revelaram não ter prazer no ato sexual. Alegaram que seus parceiros terminavam antes, não ligavam para o que acontecia com elas. e “com medo de parecerem depravadas ou prostitutas”, não tinham coragem de pedir mais, de pedir ao parceiro que as socorresse na frustração.

2) MICROTONAL

O canto microtonal era praticado pelos cristãos nas catacumbas de Roma, onde se reuniam os adeptos de uma religião católica ainda proibida no Império Romano. Depois da oficialização do credo, o papa Gregório, no início do século 7, proibiu a microtonalidade na Igreja e instituiu a escala diatônica, criando o cantochão ou canto gregoriano.

Essa escala diatônica serviria de base para toda a música ocidental. Até hoje somos prisioneiros desse dó-ré-mi-fá-sol-lá-si-dó, com seus sustenidos e bemóis, tanto na música erudita quanto na popular.

Acontece que do ponto de vista da Física, entre um dó e um ré existem 9 comas, que se instituiu chamar quartos de tom e oitavos de tom.

Vale a pena dizer que para um violinista o dó # é diferente do ré bemol. Chegaram a ser construídos na Europa instrumentos de teclado que tinham uma tecla para o dó # e outra para o ré bemol. Depois, no século 18, veio o temperamento, que unificou os dois acidentes.

Muitos músicos e teóricos saíram a campo para dizer que não funcionaria, mas J. S. Bach tomou o partido da inovação. Para provar que dava certo escreveu o Cravo bem temperado. Desde então a prisão da escala diatônica temperada dominou a música ocidental popular e erudita.

Agora defrontamo-nos com o inesperado.

Há duas exceções: o compositor erudito italiano Giacinto Scelsi e o funk carioca, com o MC Bola de Fogo. O primeiro escrevendo peças microtonais para orquestra e este escrevendo Tô ficando atoladinha.

No caso de Atoladinha, trata-se de um achado muito simples. Na repetição obsessiva,

Tô ficando atoladinha,

Tô ficando atoladinha,

a cantora não muda diatonicamente a nota musical: num crescendo insistente, vai subindo obsessivamente quartos de tom, como a própria excitação e aquecimento do assunto requer.

1) METARREFRÃO

Ora, uma peça tão bem achada chama a atenção e põe em questão todos os refrões e toda a arte de compô-los.

Portanto, quando se acusa o meu “Estudando a Bossa” de ser influenciado pelo funk carioca, não se trata de uma aberração: em aspectos mais profundos e em momentos de exceção, o funk tem laivos criativos tão altos como a bossa nova (Disponível em: <http://tomze.blog.uol.com.br/arch2008-11-30_2008-12-06.html>. Acesso em: 9 fev 2010).

ANEXO 5 – Caetano e Ayahuasca

Caetano resistiu, mas a curiosidade falou mais alto no dia em que Gil apareceu em seu apartamento com uma garrafa de ayahuasca - uma bebida alucinógena preparada com ramos e folhas do caapi, que índios peruanos usam há séculos em rituais (conhecida hoje, em centros espíritas da Amazônia, como santodaime).

Gil dividiu a bebida em copos individuais, na quantidade exata para todos que estavam no apartamento: Dedé, Sandra (a irmã mais velha de Dedé, que começava a namorar Gil poucos meses antes), Duda Machado, Wally Salomão, Péricles Cavalcante e sua mulher Rosa. Ao ver que Gil também lhe reservara um copo, Caetano recusou, a princípio. Não queria repetir, de maneira alguma, a assustadora experiência que tivera com a cannabis sativa.

Ao contrário de Gil, que já fumava maconha com frequência, Caetano encarava as drogas com muita reserva. Sua primeira e única experiência - pouco mais de um ano antes, em Salvador - fora terrível. Uma amiga norte-americana lhe dera um baseado de um fumo muito forte, sem maiores explicações. Imaginando que o efeito seria imediato, como o de lança-perfume, Caetano acabou fumando o charo de maconha inteiro, sem entender por que não sentia nenhuma reação diferente. Minutos depois, já com o corpo amortecido e o coração disparado, chegou a achar que iria morrer.

“Eu entendo porque você sofreu tanto, Caetano. Eu gosto de maconha, mas ela realmente dá um tapa em você. Com isso aqui, você não vai ficar tonto, nem distante do mundo. Você ganha a capacidade de alucinar, mas não perde a sua vigília”, argumentou Gil, tentando convencê-lo.

Minutos depois, ao perceber que só restara o seu copo na bancada de mármore da cozinha, Caetano acabou entregando os pontos. Sentindo-se solitário, tomou coragem. Virou o copo com bebida e foi se juntar aos amigos, que já estavam sentados na sala de som. A música, teoricamente, era apropriada para ocasião: o rock psicodélico da banda inglesa Pink Floyd.

Mal entrou na sala, Caetano começou a achar graça da música, que lhe parecia cada vez mais ridícula. Rindo, percebeu que seus sentidos estavam ficando muito agudos. Ao olhar para o tapete de nylon, em tons de bege, areia e gelo, que

cobria o centro da sala, teve a sensação de saber exatamente como aquelas cores se manifestavam a partir de cada um dos fios do tapete. Do mesmo modo, observando os tacos que compunham o assoalho, conseguia ter uma noção plena de interioridade daqueles pedaços de madeira.

A percepção mais aguçada também levou Caetano a ver os amigos de um modo diferente. Olhando para Dedé, Gil, e o resto do grupo, teve a impressão de compreender o ser de cada uma daquelas pessoas, assim como sentimentos que os ligavam a elas. Fascinado, cobriu os olhos com as duas mãos e começou a ver alguns pontos de luz coloridos. Já com as pálpebras completamente fechadas, notou que os pontos luminosos tomaram a forma de uma bela rosácea de catedral - uma figura semelhante à de uma mandala, com seus círculos e quadrados concêntricos. Caetano tinha a nítida impressão de que cada um daqueles pontos era um ser, com toda sua interioridade. Logo depois, eles começaram a se mover, em movimentos muito bem coordenados, como uma dança.

“Gil, é tudo simétrico!”, disse, extasiado com a beleza das formas que estava vendo.

Tomado por uma sensação de felicidade, Caetano atravessou a sala e sugeriu a Dedé que fosse até a varanda do apartamento, para curtirem a vista noturna de São Paulo. Já sob o pleno efeito do ayahuasca, Caetano viu uma cidade metalizada, com muito ferro compondo as estruturas de todos aqueles edifícios e construções que, apesar de uma certa luminosidade, transmitiam a sensação de algo impenetrável.

De volta à sala, Caetano tornou a fechar os olhos. Viu de novo o mesmo movimento simétrico dos pontos luminosos, que continuaram crescendo até tornarem formas de figuras humanas. Pareciam milhares de homens e mulheres, de origem indiana, todos nus, envolvidos em uma dança belíssima. Perplexo, Caetano notou que aquela verdadeira massa humana começou a delinear a forma de um grande rosto que o observava, fixamente. Era uma espécie de ser dos seres, a fonte de onde sairia tudo.

“Eu acho que estou indo longe demais”, pensou Caetano, abrindo os olhos, assustado.

A volta à consciência foi lenta e terrível. Caetano desmoronou, certo de que nunca mais se reencontraria. Desesperado, passou horas achando que sua vida tinha acabado, que teria enlouquecido definitivamente. Olhava os amigos e já não

sabia quem eram aquelas pessoas. Teve a ideia de se olhar num espelho, mas não se reconheceu. Andando de um lado para o outro do apartamento, puxava os cabelos e gritava, com medo de terminar em um hospício. Com a noção de tempo totalmente perdida, sentia que aquele mal-estar seria eterno.

Só no dia seguinte, quando o sol já estava nascendo, é que o pânico começou a passar. Ainda assim, Caetano ficou com definitiva sensação de que nunca mais seria a mesma pessoa. Nas semanas seguintes, quando comandou as gravações do programa “Divino, Maravilhoso”, na TV, continuou com a impressão de estar vivendo um palmo acima do mundo. Mesmo enquanto trabalhava, ao lado dos amigos, tinha a nítida sensação de não fazer mais parte daquele universo. Caetano esteve a um passo da loucura (MELLO, 2006, p. 238-241).

ANEXO 6 - Light Design

A partir de uma geometria simplificada do espaço físico e de uma caracterização rigorosa dos materiais usados, o designer tem ao seu dispor a possibilidade de juntar elementos de iluminação "inversa", de vários tipos, os quais, em conjunto com a geometria e os materiais, permitem ou não obter soluções de iluminação eminentemente qualitativas, as quais podem posteriormente ser confirmadas com uma abordagem directa da simulação da iluminação, a fim de se obterem dados quantitativos (Figura 1 - em 1a, mostra-se a abordagem tradicional do design de iluminação; em 1b, a nova abordagem proposta neste trabalho).

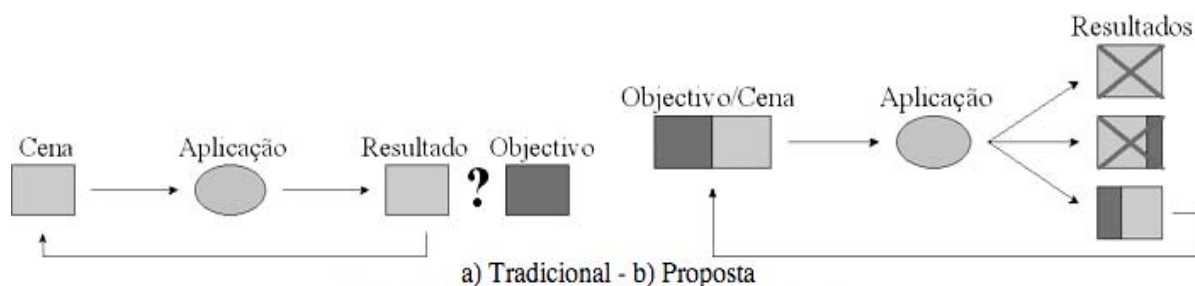


Fig. 1 - Abordagens do Design de Iluminação

Figura 50: Abordagens do Design de Iluminação. Disponível em: http://www.dei.isep.ipp.pt/~acc/r_adiance/epcg98/sect2.htm#Descr. Acesso em: 22 fev 2010.

ANEXO 7 – Estudando o Samba

Na contracapa do disco, temos ainda informações sobre esse trabalho:

Estudando o Samba

De Irará para Salvador, e daí, Rio de Janeiro, São Paulo, etc., etc., enfim, o menino Tom Zé, quando percebeu, estava entregue às andanças a que são levados os artistas para dar seus recados. E por aí foi indo o Tom Zé: levado dentro de si uma enorme carga musical assimilada das festas religiosas e das serestas de que participou em sua terra natal, passando pelo que viu e ouviu nas andanças e devolvendo tudo isso de maneira nova e criadora nas suas composições, após as suas mexeções com todo esse tipo de coisas nossas jogadas dentro de uma pipeta de graduação sonora e de acordo com os conhecimentos que adquiriu no Conservatório de Música da Universidade Federal da Bahia. E por aí foi indo o Tom Zé: poesia, som , som-poesia, tropicália, Salvador, Castro Alves, Vila Velha, mil aplausos, esbarro com ele, alô, olá, estamos aí, 1966. Rio de Janeiro, São Paulo, festival, festival, Tom Zé ganha alguns, vitória, vitória, mas até hoje não lhe fizeram entrega de um dos mais badalados prêmios que tinha direito. Faz muchocho, quando se lembra, mas não pára muito pra pensar nesses calotes porque há muito onde jogar o seu talento e ele não gosta de perder tempo. Por isso, sem perda de tempo, pensou e realizou este disco, onde procurou reunir uma variedade de tipos e de formas rurais e urbanos do samba, dando a cada música a vestimenta que achou mais adequada. E por aí vai indo o Tom Zé: certo do seu trabalho certo, mas não muito certo de sua aceitação. A ponto de num desabafo - a meu ver, precipitado - ter-me dito que se este LP não circulasse, teria que abandonar o lado de pesquisa de seu trabalho. O que é isso, amigo? Se está procurando um pretexto prá tirar uma licença, pode estar certo de que não vai ser desta vez, pois vai ter que trabalhar dobrado. Só espero que não me prive da oportunidade de novamente ser seu parceiro, pois estou aí para trabalharmos juntos, seja em Irará, Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo, em etc., ou em etc... Gostei da experiência Rio de Janeiro, dezembro de 1975 a. ELTON MEDEIROS.

ANEXO 8 – Estudando a Bossa

A BN, A PONTE E O PODEROSO FEMININO

A tecnologia empregada pela engenharia brasileira na construção da ponte Rio-Niterói inspirou-se numa tradução intersemiótica, para o ferro e o concreto, daquilo que a BN, abusiva e graciosamente, praticou antes, com notas musicais deslocadas para o tempo fraco do compasso.

Neste momento é preciso referir-se ao feminino. O tempo vem da própria teoria musical, que chama as finalizações no tempo fraco de “terminação feminina”.

Pergunto: há algo mais feminino que as síncopes da BN e suas colegas, as plataformas flutuantes? Estas, desejadas e gigantescas; aquelas, frágeis e suaves. Ambas abandonadamente entregues à força das ondas da graça e da leveza.

A profundidade da folha d'água da Baía de Guanabara era um problema crítico para a engenharia brasileira na construção da ponte. Então, essa bossa nova, essas sincopadas e femininas plataformas que flutuam foram capazes de portar o linga cósmico que estuprou o solo profundo da baía, para assentar as fundações a resolver o problema da construção da Ponte Rio-Niterói.

E, tanto quanto a estética da BN, essa tecnologia foi um protótipo, um design inaugural, que a nossa engenharia passou a exportar.

Donde a dobrada vitória do feminino: duas femininas soluções da cabeça brasileira acabaram se mostrando suficientemente consistentes para que aquela terra então longínqua, cuja capital fosse talvez Buenos Aires ou Bogotá, se tornasse um país mais conhecido e confiável no exterior.

No caso da BN, esta permitiu ao Brasil ser protagonista de um fato inédito, seja na moderna história da antigüidade: um povo começa o ano como exportador de matéria-prima, i é, o grau mais baixo da aptidão humana e – antes que o planeta complete sua translação – esse mesmo povo se apresenta ao mundo como exportador de arte, i é, o grau mais alto da aptidão humana.

ESSE ANO FOI 1958.

BN: UMA VISADA PARCIAL E BAIRRISTA

Agosto, 1958. Para descrever a chegada daquele disco de João Gilberto em nossas vadas, posso pedir ajuda à literatura ou à via direta do folclore. Neste existe a expressão “ouvido de tuberculoso”. Pois bem, a BN instaurou em minha geração, em termos estéticos, uma espécie de percepção de tuberculoso.

Quanto à literatura, ela tem 3 ou 4 situações-limite do ser humano, comparáveis àquele fenômeno por que passamos: o chá de tília com Madeleine, de Prost que, atuando no hipotálamo, “fotografa” em nós - com a concisão de uma cápsula e a rapidez de um raio – toda a história do samba, em sua complexidade que envolve cidade e sertão.

A conversa de Hans Castorp com Claudia Chauchat em Herbert Caro, ao pôr Thomas Mann em português, teve a sabedoria de não traduzir do francês, para que todos nós o façamos. É uma febre-de-bacilos que aquela situação instala em nosso discernimento, tal qual Chega de saudade + o violão de JG; Ovídio expõe a metamorfose de Dafne, perseguida por Apolo, na mitologia grega; a mutação da jovem inglesa na gruta de Marabar, criada por E.M. Forster, em *Passagem para a Índia*; o deslumbramento do leitor quando e como lhe é revelado o sexo de Diadorim, em Rosa.

Diadorim me é particularmente atraente porque o homem brasileiro se tornaria muito mais feminino por causa da BN. Refiro-me a um tipo de divisão-das-responsabilidades-civis que, praticada entre o homem e a mulher baianos, dá a esta mais espaço de atuação nas decisões do casal e da sociedade e oferece àquele a vantagem de poder existir e viver numa leveza vantajosamente mais feminina.

Não estou esquecendo o propalado machismo nordestino – é uma outra e diferente questão.

(Vamos respirar: esses baianos falam demais – incorrigíveis parlapatões. Descansemos para ler amanhã.)

ANEXO 9 – Estudando o Pagode

Ainda sobre projetos autoexplicativos, as palavras da contracapa do segundo álbum da trilogia *Estudando*:



Figura 123:
Opereta
‘Segregamulher’.
Fonte: acervo
pessoal

ESTUDANDO O PAGODE

Na Opereta **SEGREGAMULHER** (Trama, março 2005)

...O código de princípios da obra de Tom Zé é regido pela presença feminina, pela mitologia, pelo caráter ritualístico, pelo jogo de palavras, por recorrências e citações, pelo experimentalismo sonoro e por mensagens na área sócio-econômica. Zuza Homem de Mello.

Na História

- Associação de dor com sexualidade é característica das sociedades de dominação.
- Na pré-história os homens reagem à escassez de alimento ou de recursos se unindo, excluindo as mulheres da cerimônia de poder masculina. Voltando a agressão contra elas.
- Na Europa pré-histórica apareceram os indo-europeus de Kurgan, pastores. Foi o fim de uma civilização de parceria. Surgiram culturas nas quais valores “femininos” foram destruídos. Converteram-se em sociedades nas quais a guerra “heróica” e o governo de uma pequena elite masculina, governo da força e do medo, passaram a ser a norma.
- Esse pastoralismo nômade instala-se em terras inférteis ou tornadas inadequadas para a agricultura. Mas ele não é só o resultado de ambientes inóspitos: também causa o ambiente inóspito.
- Usa, como tecnologia, a escravidão de seres vivos, de animais, do que produzem. Animais são domesticados, desde pequenos até a idade adulta e, depois, são mortos e devorados.
- O pastoralismo não conduz necessariamente à escravidão; e povos agricultores também eram escravistas – tribos primitivas da África ou estados como Atenas e a América do Sul dos séculos 18 e 19.)
- É afastada, é evitada a empatia ou o amor por criaturas que devem ser mortas. O que pode explicar a insensibilização de emoções mais “sutis” que caracteriza a sociedade de dominação.
- O treinamento de oficiais nazistas da SS incluía a criação de filhotes de animais que alimentavam, com os quais brincavam, dos quais cuidavam. Depois, matavam-nos, sem demonstrar emoções.
- Se habituados a viver de animais escravizados como única fonte de subsistência, habituamo-nos a admitir a escravidão de seres humanos.
- Da supressão do afeto e do amor resulta um afeto embotado, uma redução da capacidade de responder a outros afetos que não raiva, desrespeito e emoções “duras”.
- Sofrer a dor, no homem, é coragem; na mulher, masoquismo. A sociedade de dominação criou esse conceito.
- O escravismo vê metade da humanidade como peças de



Figura 124:
Ex-libris.
Fonte: acervo
pessoal.

propriedade a serem controladas. E a escravização e abate de animais para subsistência também fundamenta a visão da mulher como procriadora ou tecnologia sexual reprodutiva e como propriedade do homem, cuja sexualidade tem como função ser controlada. E servir aos “proprietários” homens.

-- Ainda hoje, entre certos povos tribais, o amor sexual entre casais é considerado – corretamente, aliás – um perigo para a preservação das hierarquias do poder masculino. Entre beduínos egípcios, o amor sexual é desencorajado. Desejo e amor são equiparados à dependência – inimigos da independência, o valor mais ligado à honra.

EXERCÍCIOS DE HARMONIA INDUZIDA CONJUNTO DE FOLHAS DE FÍCUS

O fícus tem uma folha maleável. Em Irará as crianças dobram essa folha e amassam uma das pontas do canudo resultante, de forma que fica igual a uma biqueira de oboé. Se a assopramos com cuidado, conseguimos um som nasal e renitente. Em São Paulo, o Colégio Batista, em Perdizes, é cercado de fícus; um dia eu peguei algumas folhas e levei para o estúdio de Paulo Lepetit. Com ele e Gilberto Assis, passei um dia gravando tudo que eu conseguia com o incipiente instrumento. Interessava-me justamente a dificuldade de ele adaptar-se à escala diatônica, produzindo um som glissado e microtonal.

HARMONIA INDUZIDA para uma velha aspiração: tentar um canto popular com mais de um centro de referência tonal: um jogo de simultaneidades como aquele que a gente já vê em algumas histórias em quadrinhos, filmes, e em outros brinquedos. Persigo isso também através de uma harmonia induzida, que acontece quando o acompanhamento fica parado na tônica, e o cantor, com a cumplicidade do ouvinte, canta o tempo todo, "corrigindo " a harmonia. Tudo aqui seria melhor jogar fora, não fosse uma tendência inata de praticar brincadeiras semelhantes àquelas que vi, ouvi e das quais participei na infância, com a música sertaneja. Aquela mais crua, que da própria insipiência tira soluções proveitosas. Essa insipiência é a veia do meu interesse.

Ficha Técnica

Produtores Executivos: João Marcello Bôscoli, André Szajman e Cláudio Szajman

A&R: JMB

Idealização: Tom Zé

Presença e Força: Neusa S.Martins

Coordenação de Produção: Neusa S.Martins

Apoio de Produção: Tania M.L.de Freitas

Coordenação de Produção (Trama): Andréa Colmatti

Pesquisa do Machismo Baiano: Marcos Botelho

Expressão Corporal: Laura Huzak Andreato

Biógrafa: Tatiana Lima

ESTÚDIO ELIFAS ANDREATO

Projeto Gráfico: Elifas Andreato

Assistente de Arte: Polyana Achcar Frigo

Direção Executiva: Bento Huzak Andreato

Supervisão Editorial: João Rocha Rodrigues

Sob a proteção espiritual de Mãe Melânia

JAIR OLIVEIRA

Por sugestão de João Marcello Bôscoli, me aproximei de Jair e comecei a agir como um ridículo professor, apesar de sua formação sofisticada, que inclui o Berklee College of Music, a partir de 1993. Quando lhe passei as músicas deste disco eu estava desesperado: vinha tentando um tipo de canção menos cognitiva, que desse grande peso à emoção, perseguindo o que em Tropicalista Lenta Luta chamo de "beleza do canto e do cantar". O desespero advinha da dificuldade de lidar com a simplicidade. Então Jair Oliveira me deu um troco de raposa: o que havia conversado com ele durante dois anos estava na ponta da língua. Cada sugestão de arranjo que me mostrava continha o espermatozóide das conversas, multiplicado pelo manuseio possível a um músico como ele, explodindo em argúcia, adequação e proficiência.

RODRIGO SANCHES

Chamar Rodrigo de técnico ou de engenheiro de som é uma incompletude. Ele me dava sugestões razoáveis, me dirigia nas ausências de Jair, adivinhava objetivos nossos e muitas vezes uma opinião dele me fazia mudar o caráter da composição.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)