



**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
INSTITUTO DE ARTES – UNESP – SÃO PAULO**

LEONARDO CORRÊA BOMFIM

OS TONS DE ZÉ:

TRANSFORMAÇÕES PARADIGMÁTICAS NA OBRA DE TOM ZÉ (1967-1976)

SÃO PAULO

2014

LEONARDO CORRÊA BOMFIM

OS TONS DE ZÉ:

TRANSFORMAÇÕES PARADIGMÁTICAS NA OBRA DE TOM ZÉ (1967-1976)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração:

Etnomusicologia / Musicologia

Orientador:

Prof. Dr. Carlos Eduardo Di Stasi

Co-orientador:

Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda

SÃO PAULO

2014

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da UNESP

B695t

Bomfim, Leonardo Corrêa, 1986-

Os tons de Zé: transformações paradigmáticas na obra de Tom Zé
(1967-1976) / Leonardo Corrêa Bomfim. - São Paulo : [s.n.], 2014.
183p. : il.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Di Stasi

Co-orientador: Prof. Dr. Alberto T. Ikeda

Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual Paulista,
Instituto de Artes.

1. Análise musical. 2. Música brasileira. 3. Tom Zé. I. Stasi, Carlos
Eduardo Di. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD: 780.15

LEONARDO CORRÊA BOMFIM

OS TONS DE ZÉ:

TRANSFORMAÇÕES PARADIGMÁTICAS NA OBRA DE TOM ZÉ (1967-1976).

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, com a área de concentração em Etnomusicologia / Musicologia.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Eduardo Di Stasi (Orientador)

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP

Prof. Dr. Herom Vargas Silva

UNIVERSIDADE MUNICIPAL DE SÃO CAETANO DO SUL – USCS

Prof. Dr. Alexandre Francischini

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP

Data: 27 de Junho de 2014

SÃO PAULO

2014

**À Maristela, Leonardo e Felipe,
exemplos de força, compreensão e amor.**

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a essa inexplicável força superior que conecta todos os seres. Energia emanada e absorvida, que reside em nós e no todo, chamada Deus.

Agradeço imensamente ao meu pai (Leonardo), minha mãe (Maristela) e meu irmão (Felipe), por comemorarem cada passo e por estenderem a mão a cada queda nessa caminhada. Sou muito feliz por ter essa família unida e maravilhosa, que sempre apoiou meus sonhos e me presenteou com ensinamentos que carregarei por toda a minha vida. Agradeço à minha avó Agmar, minha tia Ninha, meu tio Humberto e tio Marinho pelo incentivo nessa jornada.

Agradeço muitíssimo aos primos Pedro e Maria, juntamente aos tios Irineu e Ana, que sempre acreditaram em mim e me apoiaram a cada conquista.

Agradeço aos amigos Lauro, Igor, Ianco, Davi (Dend'água), Léo (Perereca), Rodrigo (Fofão), Maurinho (Sagui), Michele, Ingryd, Vinícius (Insulina), Rodrigo (Barriquelo) e Talyta (Super), por ouvirem meus desabafos, anseios e, por serem grandes exemplos de amizade. Agradeço aos amigos de Jacareí – SP, Rio Novo – MG e Juiz de Fora – MG que, mesmo de longe, fazem parte de meu presente.

A todos os amigos de São Paulo, especialmente a Rodrigo, Érico e Alex.

Aos amigos de Ouro Preto – MG, cidade que deu asas ao sonho de me tornar músico. À República *Castelo dos Nobres*, moradores, ex-alunos e repúblicas amigas, especialmente ao Maxsuel (Sancho) – por me apresentar à riqueza musical de Tom Zé.

Aos amigos da USP e UNESP: Bernardo, Damyler, Flávia, Otávio, Cintya, Zé (Missionário), Helder, Shirley, Alexandre Francischini, André Juarez, Thiago Xavier, Léo Labrada, Tiago Gati, Ivan Chiarelli, Fábio Scucuglia e João Rizek. Agradeço imensamente ao maestro e doutor Vanildo Monteiro, pelo apoio em todas as etapas, e por ser um grande exemplo de pessoa humana, que tenho o orgulho de chamar de amigo.

Ao pessoal da Secretaria do PPGM, em especial Ângela, Fábio, Neusa e Gedalva pela solicitude.

Agradeço muitíssimo ao professor Alberto Ikeda pela excepcional dedicação na prática da orientação e pelos enormes ensinamentos no âmbito científico. Agradeço, sobretudo, por ter sido um exemplo de caráter, humanidade e cidadania – traços que compõem um grande educador.

Agradeço imensamente ao prof. Carlos Stasi, por acreditar em minha pesquisa e por aceitar a minha orientação em um momento de adversidade – trazendo enormes contribuições ao trabalho.

Aos professores: Profa. Dra. Teca Brito, Prof. Dr. Eufrásio Prates, Prof. Dr. Herom Vargas, Prof. Dr. Alexandre Francischini, Prof. Dr. Paulo Castagna, Prof. Dr. Guilherme Paoliello, Prof. Tabajara Belo e Profa. Dra. Heloísa Valente e todo o pessoal do MUSIMID.

Ao maestro José Briamonte, pela entrevista e receptividade e ao maestro e professor Edmundo Villani-Côrtes por ter realizado o contato.

À física Profa. Mônica Andrioli Caracanhas e ao Prof. Dr. George Matsas, pelos esclarecimentos e correções referentes à esta área científica.

Agradeço à Universidade Estadual Paulista – UNESP, pelo ensino gratuito e de qualidade, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP, pelo financiamento desta pesquisa em momentos distintos.

E, por fim, ao Tom Zé, Neusa e à equipe da TV FOLHA, pela oportunidade de entrevistar o artista pesquisado nesta dissertação.

**“Depois do silêncio, o que mais se aproxima de expressar
o inexprimível é a música” - Aldous Huxley, 1931.**

RESUMO

Esta pesquisa aborda parte da obra do compositor, arranjador, cantor, instrumentista, escritor e performer Antônio José Santana Martins, popularmente conhecido como Tom Zé. Propôs-se uma análise transdisciplinar sobre a sua produção artística situada entre os anos de 1967 e 1976, discutindo cinco discos do músico, reveladores da transição entre estes dois momentos, desde o início de sua carreira (1967) – em sua fase tropicalista –, até seu disco *Estudando o samba*, gravado em 1976. Este disco se mostrou de grande importância, pois, de acordo com o compositor H. J. Koellreutter (1915-2005), inaugurou – por meio da música *Toc* – uma nova proposta na estrutura composicional do artista, enquadrando-se na *Estética Relativista do Impreciso e do Paradoxal* e no conceito de *tempo quadridimensional* do teórico alemão. Este conceito, posteriormente, direcionou a pesquisa para outras noções associadas a *mudanças de paradigma*, observadas tanto na arte quanto na ciência moderna (física quântica e relativista) dos séculos XX e XXI. Buscou-se nesta pesquisa, elencar elementos na obra de Tom Zé condizentes à esta *mudança paradigmática*, com o intuito de compreender com maior profundidade as transformações estéticas e composicionais do artista no recorte temporal selecionado. Como uma análise estritamente técnico-musical convencional não seria capaz de envolver a totalidade da obra deste artista multimidiático, seu trabalho ainda foi analisado sob aspectos estéticos, históricos e sociopolíticos que englobam, justificam e podem contribuir para a compreensão de sua música. Assim, também foram verificadas as letras das músicas, performances, indumentárias, além dos seus discursos; considerando-se ainda materiais como artigos, entrevistas, capas de discos, entre outros. Desta forma, foi possível constatar as diversas nuances e gradações do compositor em suas transformações musicais.

Palavras-chave: Tom Zé; Paradigmas musicais; *Estudando o Samba*; *Toc*; H. J. Koellreutter.

ABSTRACT

This research broaches part of the work of the composer, arranger, singer, player, writer and performer Antônio José Santana Martins, popularly known as Tom Zé. It was proposed a transdisciplinary analysis about his artistic production placed between the years 1967 and 1976, discussing five records of the musician, revealers of the transition between these two moments, since the beginning of his career (1967) - in his tropicalist phase - until his album *Estudando o samba*, recorded in 1976. This LP showed large importance because, according to the composer H. J. Koellreutter (1915-2005), it inaugurated - through the music *Toc* - a new proposal in the compositional structure of the artist, that fits in the *Relativistic aesthetics of Imprecise and Paradoxical* and in the concept of *quadridimensional time* of the German theorist. This concept subsequently directed the research to other notions associated with *paradigm shifts*, observed both in art and in modern science (quantum and relativistic physics) of the XX and XXI centuries. It was sought in this study, to list elements in Tom Zé's opus consistent with this *paradigm shift*, in order to understand more deeply the aesthetic and compositional changes of the artist in the time frame selected. As a strictly conventional technical and musical analysis would not be capable to involve this multimidiatic artist's totality work, his job was also analyzed under aesthetic, historical and socio-political aspects that encompass, justify and can contribute to his music comprehension. Therefore, also the lyrics, performances, clothing were verified, in addition to his discourses; considering even materials like articles, interviews, album covers etc. Thus, it was possible to observe the different nuances and gradations of the composer in his musical transformations.

Keywords: Tom Zé; Musical paradigms; *Estudando o Samba*; *Toc*; H. J. Koellreutter.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Poema <i>Olho por Olho</i> (1964) de Augusto de Campos.....	55
Figura 2 - Interior do encarte do disco <i>Tropicália Lixo Lógico</i> (2012), de Tom Zé.....	73
Figura 3 - Interior do encarte do disco <i>Tropicália Lixo Lógico</i> (2012), de Tom Zé.....	73
Figura 4 - As Sete Artes Liberais – “ <i>Hortus Deliciarum</i> ” (Séc. XII) - Herrad von Landsberg.....	80
Figura 5 - Observador A e observador B velocidade regular do trem.....	96
Figura 6 - Observador B – trem próximo à velocidade da luz.....	97
Figura 7 - Fenômeno de contração do espaço.....	98
Figura 8 - Curvatura do espaço-tempo gerando a gravidade – Teoria da Relatividade Geral (1915).....	99
Figura 9 - Experimento das duas fendas - Thomas Young.....	103
Figura 10 - Experimento das duas fendas realizado com feixe de elétrons.....	104
Figura 11 - Partitura de <i>Styx</i> (1968) – Anestis Logothetis.....	109
Figura 12 - Capa do álbum de Tom Zé, <i>Grande Liquidação</i> , 1968.....	123
Figura 13 - Capa do álbum de Tom Zé, <i>Todos os Olhos</i> , 1973.....	133
Figura 14 - Capa do álbum de Tom Zé, <i>Estudando o Samba</i> , 1976.....	138
Figura 15 - Transcrição rítmica realizada pelo autor desta dissertação.....	146

APÊNDICE A:

Figura 16 - Sistema de coordenadas (x, y, z).....	174
Figura 17 - Ponto (0-D) e linha (1-D).....	175
Figura 18 - Quadrado (2-D) e cubo (3-D).....	176
Figura 19 - Hipercubo (4-D).....	177
Figura 20 - Faces do hipercubo (4-D).....	177
Figura 21 - Canto gregoriano “Kyrie IV” – 1ª dimensão.....	179
Figura 22 - Organum – 2ª dimensão.....	179
Figura 23 - “Improviso op. 142 n° 2” (Franz Schubert) – 3ª dimensão.....	180
Figura 24 - “Variações para piano, opus 27” (Anton Webern) – 4ª dimensão.....	181
Figura 25 - “Variações para piano, opus 27 - III” (Anton Webern) – Sístase.....	182

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Conceitos da Física Moderna e da Música (<i>Estética</i> de Koellreutter).....	119
---	-----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
JUSTIFICATIVA.....	20
OBJETIVOS.....	21
METODOLOGIA.....	22
1. ESTUDANDO TOM ZÉ E SEU CONTEXTO.....	25
1.1. Irará - BA e sua formação musical.....	26
1.2. Bahia – São Paulo.....	36
1.3. Músicos e a ditadura militar.....	43
1.4. O artista multimidiático.....	54
1.5. Os <i>Seminários de Música</i> da UFBA e as vanguardas.....	59
1.6. H. J. Koellreutter e Tom Zé.....	67
2. AS MUDANÇAS DE PARADIGMA NAS CIÊNCIAS E NAS ARTES.....	77
2.1. As inter-relações entre ciência e arte (física e música).....	79
2.2. A Física Moderna e a <i>Estética Relativista do Impreciso e do Paradoxal</i>	89
2.3. Conceitos – chave.....	94
2.3.1. <i>Relatividade</i>	94
2.3.2. <i>Paradoxalidade (Dualidade)</i>	101
2.3.3. <i>Acausalidade e Imprevisibilidade (Incerteza)</i>	106
2.3.4. <i>Entrelaçamento e Complementaridade</i>	110
3. ENTRE O TROPICALISTA E O ARTISTA SINGULAR (OS DISCOS).....	121
3.1. <i>Grande Liquidação</i> , 1968.....	122
3.2. <i>Tom Zé</i> , 1970.....	125
3.3. <i>Se o Caso é Chorar</i> , 1972.....	128
3.4. <i>Todos os Olhos</i> , 1973.....	132
3.5. <i>Estudando o Samba</i> , 1976.....	136
3.6. <i>O Toc de Tom Zé</i> (1976).....	146
CONCLUSÃO.....	152
BIBLIOGRAFIA.....	158
APÊNDICE A: A QUARTA DIMENSÃO E O TEMPO QUADRIDIMENSIONAL.....	171

INTRODUÇÃO

Desde minha infância, sobretudo por influência materna, tive acesso a um grande número de músicas e discos de MPB. Em minha casa, até os dias atuais mantenho o antigo toca-discos com os vinis que foram “herdados”, ou praticamente “confiscados”, pelo fato de ser o único músico da família a ter se dedicado e se aprofundado com mais afinco na área.

Sempre me recordo de algumas canções ou discos que me foram apresentados nos domingos à tarde, enquanto o almoço estava sendo feito, ou enquanto desempenhávamos outra atividade doméstica. O repertório transitava por Chico Buarque, Fagner, passando por Milton Nascimento, Maria Bethânia, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Novos Baianos, entre tantos outros nomes de artistas nacionais e estrangeiros.

Além disso, o estabelecimento de algumas canções na memória era reforçado nas viagens, quando íamos de férias para Minas Gerais. A duração do itinerário de carro era de seis horas, e estas eram entretidas com muita cantoria, com uma seleção de obras de canções populares nacionais, além de algumas folclóricas também. Acredito que era uma maneira muito artilosa dos pais de manterem os irmãos comportados e distraídos no banco traseiro. Não era uma tarefa fácil, afinal, seis horas de canção envolvia um enorme repertório, que só com muito refrigerante e sanduíches naturais era possível de se concretizar.

Penso que meu interesse pela música, especialmente pelos artistas nacionais, veio desta infância em que a absorção destas canções era tão natural e familiar que, praticamente, não envolvia esforços de minha parte. Ressaltando que, durante minha infância na década de 1990, os artistas que estavam no *mainstream* nacional, sempre presentes no rádio e na televisão, eram em sua maioria de pagode e sertanejo – que posteriormente foram sucedidos por cantores/grupos de axé¹. Ou seja, salvo algumas poucas exceções, as músicas que eu ouvi em minha infância eram praticamente das décadas de 1960 e 1970, e já não estavam mais tão presentes no “gosto popular”.

Logo depois, resgatamos (eu e meu irmão) dois violões que eram de meus pais e que nunca haviam sido tocados por eles. Acabamos aprendendo algumas canções com um amigo em nossa adolescência, porém agora o interesse já era outro, o foco era o rock internacional. Participamos de várias bandas em diversos estilos que se associavam ao rock, punk rock,

¹ Pagode, Sertanejo e Axé, basicamente, são distintos gêneros musicais brasileiros de bastante sucesso nas décadas de 1980 e 1990, e, apesar de terem conquistado um grande espaço midiático, possuindo ainda atualmente um público extenso, variam bastante em suas formações instrumentais.

hardcore, rock'n'roll, blues etc. Entretanto, este retorno aos artistas nacionais ocorreu pouco antes de ingressar na Universidade Federal de Ouro Preto - MG, onde concluí o curso de Licenciatura em Música. No momento em que me dediquei aos estudos para o processo seletivo desta universidade, UFOP, retornei à escuta dos artistas nacionais de uma forma tão incisiva, que acredito que esta influência ainda é bastante presente em minha concepção musical. Nesta época, tornei a ouvir bossa nova, samba, choro, MPB, os tropicalistas, entre tantos outros, só que agora com uma grande diferença, estava aprendendo também a tocar essas canções².

Certamente, esta fase em minha vida contribuiu para que eu optasse por estudar a Tropicália em meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) na UFOP e, posteriormente, selecionasse o tropicalista Tom Zé como foco nesta pesquisa de mestrado. No entanto, não posso deixar de evidenciar a influência que acabei incorporando, durante a graduação, de um colega de *república* (moradia estudantil coletiva) que era um grande admirador da obra de Tom Zé. Este amigo também cursava música na época, e nos aproximamos bastante por conta destes interesses. É válido frisar que este rapaz possuía um grande acervo de álbuns e músicas de Tom Zé, além disso, nas festas da república, onde muitas vezes tocávamos juntos, um dos artistas sempre lembrado no repertório era Tom Zé.

Acredito que esses quatro anos em Ouro Preto me aproximaram bastante deste artista, além de, é claro, outras influências do rock nacional e internacional, que era ouvido em praticamente todos os eventos e comemorações. Esta aproximação aos tropicalistas tornou-se ainda mais presente quando criamos uma banda que fazia *covers*³ de artistas que, de certa forma, influenciaram os integrantes deste movimento, como os *Beatles*, *Rolling Stones*, Jimi Hendrix e outros músicos que participaram de grandes festivais de rock, como o *Woodstock* ou o *Festival da Ilha de Wight*.⁴

Desde o segundo ano de minha graduação já possuía interesse em, posteriormente, realizar um mestrado e ingressar na área acadêmica e no campo da pesquisa musical. Quando conclui a universidade, a Tropicália ainda estava muito presente em minhas intenções de projetos de pesquisa, devido à recente defesa do TCC. Sabia que, de alguma forma, o meu

² Considerando aqui o termo *canção*, na acepção genérica, do senso comum, tão somente como uma música vocal dotada de letra.

³ *Cover* ou *Versão Cover* pode designar a regravação de uma música já gravada anteriormente por outro grupo, um tributo, ou mesmo, a simples apresentação (performance) de um grupo musical tocando canções ou peças de outro grupo.

⁴ Festival que ocorreu na costa sul inglesa, no ano de 1970, que contou com as apresentações de grupos e artistas como *The Doors*; Jimi Hendrix; *The Who*; Emerson, Lake & Palmer; *Jehro Tull*; Miles Davis; além de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, entre outros.

tema estaria relacionado a este movimento e a esta época que há muito tempo já me despertava curiosidade. Comecei então a assistir filmes e documentários sobre este período de efervescência cultural e criativa, e ao mesmo tempo de grandes conflitos internos no Brasil, como o regime ditatorial (1964-1985), a censura, o AI-5⁵; e externos, como a Guerra do Vietnam e os conflitos ideológicos, políticos, econômicos e militares da Guerra Fria entre os Estados Unidos e a extinta União Soviética.

Nesta busca de filmes e documentários que abordavam os tropicalistas, me deparei com o documentário *Tom Zé ou quem irá colocar uma dinamite na cabeça do século* (TOM ZÉ, 2000) da diretora Carla Gallo, que me despertou questões que desencadearam nesta pesquisa. Neste vídeo, foi registrado um depoimento do maestro e compositor alemão naturalizado no Brasil, Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), que havia ministrado aulas para Tom Zé durante seu período de estadia na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia - UFBA, em Salvador, entre os anos de 1962 e 1967.

Neste trecho, Koellreutter discutia sobre o disco que então havia ouvido de Tom Zé, o álbum *Estudando o Samba*, de 1976. O célebre compositor, educador e teórico proferiu um discurso bastante marcante, especialmente sobre a música *Toc*, defendendo que nesta obra, apesar de ser uma “espécie de samba” – como se observa no discurso abaixo –, havia uma concepção de tempo diversificada e que se enquadrava em sua teoria da *Estética Relativista do Impreciso e do Paradoxal*, quebrando dualismos como a consonância e a dissonância, o belo e o feio etc. Koellreutter ainda acrescenta que Tom Zé

é um representante de um novo pensamento cujas características talvez ainda não conheçamos. De alguma coisa que está prestes a chegar. Em primeiro lugar, desenvolve um estilo muito próprio, isso para mim é um critério muito importante de um compositor. É realmente algo de novo que funde todas as características, pode-se dizer, que ultimamente surgiram na música, como por exemplo, a superação de certos dualismos como consonância, dissonância, belo e feio. Principalmente também um novo conceito de tempo. O tempo que ainda existe nessa música, por ser característica do samba, no fundo é um tempo mais fluente. É um tempo que muda constantemente e transforma todos os outros parâmetros de acordo com este conceito de tempo, que eu chamo de *tempo quadridimensional*. Não é mais o tempo do relógio, rigoroso, mas sim um tempo mais emocional. São acontecimentos musicais acausais; a gente sente uma fluência livre, emocional, em tudo isso que ocorre na partitura. Eu senti e sinto isso, ficando muito impressionado. Fiquei arrepiado com a música que ouvi ontem, e, para ser franco, não dormi ontem a noite toda por causa da música *Toc* (TOM ZÉ, 2000).

⁵ Maiores informações sobre o Ato Institucional nº 5 na pág. 26 e entre as págs. 43-53.

Este depoimento foi o dispositivo que suscitou esta pesquisa, o *start*, pois me direcionou a diversos questionamentos e a um enorme interesse em buscar informações sobre o assunto. Questões iniciais como: O que é *tempo quadridimensional*? Como verificar se este conceito se aplica de fato a esta peça de Tom Zé? Quais fatores histórico-político-sociais e estéticos desencadearam a composição desta música e deste disco? Quais as diferenças entre o Tom Zé tropicalista (1967-1968)⁶ e o Tom Zé pós-tropicalista (até o ano de 1976, quando foi gravado este álbum) que nutriram a criação deste trabalho? As concepções-chave da *Estética Relativista do Impreciso e do Paradoxal*, condizentes às reflexões e paradigmas da física moderna, se enquadram na peça *Toc* como uma forma de renovação da criação musical? Além disso, já era ciente de que havia diversas pesquisas acadêmicas de mestrado e doutorado sobre compositores tropicalistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil, e, no entanto, não havia nenhuma tese ou dissertação na área de música sobre Tom Zé.

A música e a arte, em geral, como elementos constituintes da cultura, interagem diretamente com a consciência e o nível de conhecimento do homem em seu momento histórico, através da ciência, da sua relação e percepção do universo à sua volta e das inter-relações pessoais. Analisando a trajetória histórica da música europeia, por exemplo, é possível observarmos diversos paradigmas que foram estabelecidos de acordo com a cultura vigente na época, sendo estes determinantes nas subdivisões dos períodos históricos, como o Barroco, Classicismo, Romantismo, assim como nas visões de mundo e formas de compreensão, criação e recepção da arte etc.

Inserido nesta lógica, o maestro alemão, em sua *Estética Relativista*, apontou para algumas *mudanças de paradigma*⁷ no pensamento artístico e científico ocorrentes nos séculos XX e XXI, relacionadas a descobertas e novas perspectivas que ofereciam propostas contrastantes ao cartesianismo, determinismo e à visão newtoniana de compreensão do universo (Física Clássica). Sendo assim, ao me aprofundar na literatura deste teórico, observei que o conceito de *tempo quadridimensional* era apenas uma das noções que o compositor elencou como condizente a estas transformações, o que me direcionou a uma gama de

⁶ Considero pertinente designar Tom Zé como um artista inserido nesta definição, devido à sua participação no movimento tropicalista e ao convencimento de teóricos de que o auge deste movimento ocorreu entre os anos de 1967 e 1968 – sendo “iniciado” com as apresentações de Caetano e Gil no III *Festival de Música Popular Brasileira* de 1967 e, tendo sua produção artística reduzida substancialmente com as prisões destes dois ícones da Tropicália em 1968 (BOMFIM, 2010).

⁷ Conceito do físico e filósofo da ciência norte-americano, Thomas S. Kuhn, presente no livro *A Estrutura das Revoluções Científicas* (2011), que localiza grandes rupturas entre visões científicas que ocorreram durante a história da ciência e que, conseqüentemente, implicam em mudanças nas concepções de mundo. Sendo os *paradigmas*: “realizações científicas universalmente reconhecidas que, durante algum tempo, fornecem problemas e soluções modelares para uma comunidade de praticantes da ciência” (p. 13).

conceitos-chave mais abrangentes que são explorados nesta pesquisa, tais como: *relatividade*; *paradoxalidade (dualidade)*; *acausalidade*; *imprevisibilidade (incerteza)*; *entrelaçamento e complementaridade*.

Além disso, no decorrer da pesquisa, a partir da tentativa de elucidar as duas primeiras questões elencadas acima - relacionadas ao conceito de *tempo quadridimensional* - observei uma certa obscuridade nos escritos de Koellreutter sobre este tema. Estas definições do teórico, que, em alguns momentos, se mostravam incertas ou dúbias, acabaram gerando uma grande dificuldade em compreender, com exatidão, a acepção desta terminologia. Sendo assim, diante de uma impossibilidade de analisar a música de Tom Zé a partir desta noção, ou de verificar a ocorrência deste conceito em sua obra, optei por deslocar esta discussão para o apêndice, mantendo esta formulação em meu trabalho, devido à relevância que esta investigação demonstrou ao me direcionar para estas outras noções-chave da *Estética Relativista* e da física moderna.

No âmbito da estética musical, como é possível notar, Koellreutter defende a hipótese de que as propostas de Tom Zé, no disco *Estudando o Samba*, se opõem ao sistema estrutural de grande parte da música da atualidade, seja ela popular ou erudita, caracterizada por dualismos, contraposições, determinismo e por um fluxo temporal único e contínuo. Esta visão do compositor alemão, a respeito de uma *mudança de paradigma* na música,⁸ está presente em diversos textos, artigos e livros de sua autoria⁹, nos quais alguns compositores são citados como participantes desta transformação: Bernd Zimmermann (1918-1970), Steve Reich (1936-), Karlheinz Stockhausen (1928-2007), Iannis Xenakis (1922-2001), John Cage (1912-1992), Anton Webern (1883-1945), Anestis Logothetis (1921-1994), Vilayat Khan (1928-2004), Bismillah Khan (1913-2006), entre outros, além de suas próprias composições.

Desta forma, esta pesquisa se subdivide em três capítulos. O Capítulo 1 se refere a uma abordagem mais biográfica de Tom Zé, na qual são ressaltados momentos relevantes para a compreensão da formação musical e identitária do compositor. Neste trecho, destaco os seus primeiros contatos com a música, em sua cidade natal, Irará – BA, o aprofundamento nestes estudos nos *Seminários de Música* da UFBA, em Salvador, a convivência com o

⁸ Embora não utilize este termo, Koellreutter denomina esta nova estética musical como *Estética Relativista do Impreciso e do Paradoxal*, que está associada às descobertas da Mecânica Quântica e da Teoria da Relatividade, porém, esta fragmentação de um modelo científico está bastante relacionada ao conceito de *mudança de paradigma*, de Thomas Kuhn, priorizado nesta pesquisa.

⁹ Como *Introdução a uma Estética Relativista do Impreciso e do Paradoxal* (1987-1990); *Introdução à estética e à composição musical contemporânea* (1987); *Terminologia de uma Nova Estética da Música* (1990); *Cadernos de Estudo – Educação Musical* (1997) – presentes na bibliografia.

docente Koellreutter e com a efervescência cultural e intelectual soteropolitana daquele momento, e sua posterior transferência para São Paulo – SP.

No Capítulo 2, são destacadas algumas *mudanças de paradigma* na ciência e nas artes, sendo também salientadas as inter-relações entre estes dois campos e, posteriormente, entre a *Estética Relativista* de Koellreutter e a física moderna. Como forma de elucidar estas conexões, são elencados e discutidos alguns conceitos-chave nestas duas esferas do conhecimento (física e música).

O Capítulo 3 propõe uma análise atenta a questões musicais, letrísticas e estéticas dos cinco discos de Tom Zé inseridos no recorte temporal delimitado (1967-1976), entre eles, *Grande liquidação* (1968); *Tom Zé* (1970); *Tom Zé* (1972) - relançado em 1984 como *Se o caso é chorar*; *Todos os olhos* (1973) e *Estudando o Samba* (1976). Esta investigação tem o intuito de enfatizar os diversos matizes do artista, observando suas gradativas transformações musicais neste período. Por fim, é desenvolvida uma análise da composição *Toc* - foco desta pesquisa, que evidencia, de forma mais substancial, as transformações paradigmáticas de Tom Zé - a partir das noções-chave elencadas no capítulo anterior e realizada uma conclusão.

JUSTIFICATIVA

Ao destacar estas características estéticas da obra do compositor, tornou-se relevante mostrar a trajetória musical do artista (até este ponto específico - 1976), enfatizando suas transformações, para que se pudesse compreender o contato e a apropriação de Tom Zé destes outros elementos composicionais, que culminariam no disco *Estudando o Samba* e em *Toc*, e ressaltariam assim as particularidades do compositor. Além deste fator, acredito que Tom Zé tenha transposto esta proposta de quebra de dualismos, vivenciada em seu momento tropicalista (BOMFIM, 2010), para aplicações mais incisivas na música, atingindo outros parâmetros, como a diluição de dicotomias entre melodia X harmonia, tempo forte X tempo fraco, entre outros elementos.

Sendo assim, esta pesquisa se faz relevante por abordar pontos que não foram tratados com muita profundidade, desde a escassa literatura sobre a aplicação destes conceitos de Koellreutter à música de uma forma mais arraigada – favorecendo assim, uma maior compreensão destes fenômenos dentro do universo musical – até um enfoque de base mais antropológica, interpretando a música como cultura e/ou como parte de um contexto cultural. Para esta abordagem de caráter mais antropológico e etnomusicológico, foram utilizadas reflexões de teóricos como Anthony Seeger, John Blacking, Alan Merriam e Steven Feld – não diretamente, por meio de citações, mas num sentido mais geral, de concepções e visões da antropologia e etnomusicologia –, que fundamentam suas análises musicais a partir da observação de inter-relações entre a obra e elementos externos a esta, referentes a questões sociais, políticas, culturais e ao próprio compositor¹⁰. Além disso, também é relevante destacar que são reduzidas as pesquisas sobre Tom Zé abordando suas características musicais, como parte de uma obra mais ampla e complexa, envolvendo performance, letra, instrumentações não convencionais, entre outros elementos.

Ainda assim, esta pesquisa promove, mesmo que de forma tangencial, a possibilidade de uma inter-relação entre duas áreas – física e música (ciência e arte) – que, apesar do semeio de alguns trabalhos relevantes, ainda se encontra num estágio germinativo.

¹⁰ Estas abordagens e reflexões teóricas serão discutidas com maior profundidade na metodologia.

OBJETIVOS

GERAL

- Discutir parte da produção musical popular no Brasil entre as décadas de 1960 e 1970, voltando-se para as práticas e obra do compositor Tom Zé.

ESPECÍFICOS

- Verificar a hipótese de que a peça *Toc*, de Tom Zé, do disco *Estudando o Samba* (1976), se enquadra nas concepções-chave da *Estética Relativista do Impreciso e do Paradoxal* – condizentes às reflexões e paradigmas da física moderna, propostas pelo compositor H. J. Koellreutter como uma forma de renovação da criação musical.
- Investigar as transformações ocorridas no entendimento musical e composicional de Tom Zé entre seu momento tropicalista (1967 e 1968) e sua fase pós-tropicalista até o ano de 1976, quando foi gravado o disco *Estudando o Samba* - através de análises político-histórico-sociais, musicais e estéticas.

METODOLOGIA

Após a realização do processo de pesquisa bibliográfica, foram ainda buscadas informações em artigos, jornais, fotos, documentos, entrevistas¹¹, discos, vídeos (documentários e DVDs), entre outras fontes. Este levantamento teve o intuito de analisar a trajetória do compositor Tom Zé desde sua fase tropicalista (1967) – ressaltando alguns traços de sua formação – até o ano de 1976, da fase pós-tropicalista, em que foi gravado o disco *Estudando o Samba* – aprofundando as reflexões neste momento.

Para analisar esta transição do compositor baiano foram levados em consideração cinco discos de sua autoria solo. Selecionei, exclusivamente, algumas peças destes, por amostragem, que são representativas diante da proposta de cada disco: *Grande liquidação* (1968); *Tom Zé* (1970); *Tom Zé* (1972) - relançado em 1984 como *Se o caso é chorar*; *Todos os olhos* (1973); *Estudando o Samba* (1976); Além do disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis* e obras do artista presentes neste período. É imprescindível destacar que esta investigação foi realizada de forma concisa – devido ao curto prazo de execução da pesquisa – e com a finalidade de elucidar como ocorreu esta transformação do músico tropicalista, com o intuito principal de justificar a ocorrência destes elementos composicionais presentes na peça *Toc*.

Além de sua produção musical e artística, se fez necessário – conforme afirmações anteriores – analisar os elementos que desencadearam a criação e a performance destas obras. Desta forma, este trabalho se insere numa proposta transdisciplinar envolvendo a música (em seu contexto histórico-político-social), a estética e alguns conceitos da física. Para as análises sociais, foram considerados alguns questionamentos de antropólogos/etnomusicólogos como Anthony Seeger (1945-), John Blacking (1928-1990), Alan Merriam (1923-1980) e Steven Feld (1949-).

¹¹ É essencial destacar que, além das entrevistas e depoimentos de Tom Zé, recolhidos nos documentários, programas de T.V., vídeos da internet, revistas e jornais, ainda me empenhei em obter uma entrevista pessoal com o artista para esta pesquisa. No entanto, houve uma grande dificuldade em conseguir este encontro, devido às intensas atividades do compositor, envolvendo viagens, shows e entrevistas em grandes emissoras e jornais. Desta forma, para esta investigação, as oportunidades que obtive foram alguns diálogos e depoimentos – que foram gravados, transcritos e estão disponíveis na internet e devidamente indicados na bibliografia – em encontros como: SESC Bom Retiro (14/09/2011 – (ILUSTRE LEITOR, 2012)), SESC Pinheiros (27/11/2013 – (PUZZLE, 2014)), além da excelente oportunidade que a T.V. Folha me concedeu de participar de uma entrevista na própria residência do músico (27/01/2014 – (TV FOLHA, 2014a; TV FOLHA, 2014b; TV FOLHA, 2014c; TV FOLHA, 2014d)).

Fundamentado em questões como “*quem* está envolvido, *onde* e *quando* acontece, *o que*, *como* e *por que* está sendo executado e *quais* os seus efeitos sobre os *performers* e a audiência?”, proposto por Seeger (2008, p. 253), busquei discutir a produção artística e a performance de Tom Zé, contextualizando, situando e justificando esta obra. Feld, em *Sound structure as social structure* (1984), também foi utilizado nesta pesquisa a partir de sua triagem de questões que relacionam a performance, o ambiente e outros elementos à música, com base em uma visão mais antropológica.

As reflexões do teórico Paul Zumthor (1915-1995) também contribuíram para as discussões sobre a performance – que rege “simultaneamente o tempo, o lugar, a finalidade da transmissão, a ação do locutor e, em ampla medida, a resposta do público” (2007, p. 30) – a partir de suas considerações sobre este termo associado à *oralidade*, *teatralidade* e *corporeidade*. Ao que se refere às questões estéticas e musicais, a produção teórica de Koellreutter foi essencial para a análise e aprofundamento em alguns conceitos julgados pertinentes à obra de Tom Zé – sendo estes condizentes às descobertas da física moderna.

Desta forma, como referências para uma aproximação às noções da física, me baseei nos escritos e perspectivas de Max Planck (1858-1947), Bertrand Russell (1872-1970), Albert Einstein (1879-1955), Niels Bohr (1885-1962), Erwin Schrödinger (1887-1961), Werner Heisenberg (1901-1976), John Polkinghorne (1930-), entre outros – relacionando todos estes autores e suas respectivas áreas.

O foco deste projeto foi o disco de 1976, onde estas análises foram efetuadas com maior profundidade, sendo que nos outros discos/momentos, a descrição e análise das obras foi, relativamente, mais sucinta. Acredito que, com a reunião de informações específicas sobre Tom Zé, tenha sido possível delinear suas transformações e gradações musicais, estéticas ou ainda ideológicas, até seu contato com estes conceitos pertinentes a uma *mudança de paradigma* em suas composições.

Na intenção inicial de interpretar estas noções de Koellreutter, busquei estabelecer relações destes fenômenos com a obra *Toc* de Tom Zé, que, de acordo com o próprio educador alemão, se enquadra, entre outras concepções, no conceito de *tempo quadridimensional*. Sendo assim, utilizei como referência para esta pesquisa a *Introdução à Estética Relativista do Impreciso e do Paradoxal* (1987-1990), juntamente à *Terminologia de Uma Nova Estética da Música* (1990), que, para Koellreutter (1987), é de extrema necessidade para a abordagem analítica de obras inseridas nestas características.

Além de Koellreutter, autores como Emanuel Pimenta (2010), José Eduardo Silva (2007), Maria Amélia Décourt (2003), Teca Brito (2001), Lúcia Amadio (1999), entre outros,

também foram empregados como base referencial neste trabalho, por discutirem conceitos sobre o tempo monodimensional, bidimensional, tridimensional e quadridimensional, relacionando-os de certa forma com a música.

Todos os autores citados anteriormente foram utilizados com o intuito de buscar evidências sobre esta transformação no formato composicional de Tom Zé, observado por Koellreutter no disco *Estudando o Samba*. Desta forma, tracei assim uma trajetória do artista – e uma discussão sobre esta *Estética Relativista* – que tornou compreensível, através de um panorama geral do contexto, a possibilidade de um contato do compositor com estes conceitos associados a um novo paradigma.

Concluídas as etapas de levantamento bibliográfico; leitura e interpretação dos materiais; escuta e análise dos cinco discos inseridos no recorte temporal (1967-1976); observação e apreciação de shows e performances; busquei identificar nos referenciais teóricos, de forma mais aprofundada, elementos e conceitos-chave que caracterizam esta *mudança de paradigma* nas ciências e nas artes de uma maneira geral, para, apenas posteriormente, evidenciar quais destas noções seriam compatíveis com este processo de reestruturação das concepções estéticas e composicionais musicais. Sendo assim, a partir da associação dos conceitos da física moderna (quântica e relativista) às noções elencadas nas teorias de H. J. Koellreutter, encerrei as análises, indicando a presença destes elementos na obra de Tom Zé.

1. ESTUDANDO TOM ZÉ E SEU CONTEXTO

Neste capítulo abordarei a formação musical e identitária deste artista desde sua infância em sua cidade natal Irará - Bahia, considerando essencial retornar a este momento da vida do compositor para compreendermos certos temas, características, ou mesmo razões de algumas de suas obras – englobando no termo “obra” a sua música, letra, performance, indumentária, capas de disco, cenografia e iluminação de palco, criação e utilização de instrumentos não convencionais etc.

Acredito ser de grande relevância a utilização da própria fala de Tom Zé, presente em depoimentos, entrevistas de documentários e em seu livro *Tropicalista Lenta Luta* (ZÉ, 2003), pela razão de esta ser um importante referencial no intuito de explicar a própria vivência do artista, relacionada tanto à sua individualidade quanto à musicalidade. Além disso, se desconsiderarmos sua fala, não existem muitos registros sobre sua infância no sertão baiano. No entanto, esta proposta mais restrita se resume a apenas parte deste primeiro capítulo, sendo que, posteriormente, são adotadas outras fontes, autores e referências externas que possam reafirmar ou contrapor esta visão.

Após esta retomada na formação inicial de Tom Zé como indivíduo e como músico, traçarei um fragmento de sua trajetória biográfica em sua ida para Salvador – BA, no ano de 1949, onde posteriormente se inseriu ainda mais num contexto político de esquerda ao adentrar aos CPC's (Centros Populares de Cultura)¹² e também em seu ingresso na UFBA, no ano de 1962, sendo aprovado em primeiro lugar. Juntamente à sua formação musical acadêmica, também trarei à luz a apresentação de alguns espetáculos, entre eles o *Nós, por exemplo*, apresentado na estreia do *Teatro Vila Velha* em Salvador, e o *Arena Canta Bahia*, em São Paulo, dirigido por Augusto Boal e que contava com a participação de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Gal Costa, além de Tom Zé, sendo este um germe do tropicalismo e que desencadeou a vinda destes artistas para São Paulo (BOMFIM, 2013), cidade onde Tom Zé estabeleceu moradia até os dias atuais.

Também perpassarei pelas relações e dificuldades destes músicos diante de um sistema político extremamente violento e autoritário, abordando questões como exílios, prisões e censuras. Após este panorama, buscarei evidenciar a importância da participação de Tom Zé como tropicalista, mas acima de tudo o distinto caminho que este compositor traçou

¹² Posteriormente, no subcapítulo 1.3., discutirei com maior profundidade sobre os CPCs.

com o término do movimento em 1968 – após a promulgação do Ato Institucional N° 5, AI-5¹³, e a prisão de alguns integrantes – priorizando sempre seus experimentalismos que fugiam, de certa forma, naquele momento, dos interesses da mídia. E só então, posteriormente, retomarei a ascensão deste músico na mídia novamente, em termos nacional e internacional.

1.1. Irará – BA e sua formação musical

Filho do comerciante “Seu Éverton” e da dona de casa Helena Santana, nasceu em Irará, na Bahia, em 11 de outubro de 1936, Antônio José Santana Martins, popularmente conhecido como Tom Zé, compositor, arranjador, cantor, instrumentista, escritor, poeta e performer.

Irará é uma cidade localizada no interior da Bahia, cerca de 140 km de distância da capital Salvador, tendo em suas proximidades, cidades um pouco mais conhecidas como Feira de Santana e Alagoinhas. O município sertanejo iraraense faz divisa ao norte com a cidade de Água Fria, ao sul com Coração de Maria, ao leste com Ouriçangas, ao oeste com Santanópolis e ao sudeste com Pedrão. A cidade possui atualmente uma população de aproximadamente 27500 habitantes, sendo sua área territorial de 277,792 km² – de acordo com o IBGE de 2010 (IBGE, 2010).

Banhada pelos rios Seco e Parmirim, a vegetação citadina varia entre a caatinga e o tabuleiro, sendo a agricultura a principal atividade econômica da região. Os principais produtos agrícolas são a mandioca, feijão, milho, amendoim e frutas tropicais, além da pecuária de pequeno porte (PORTAL IRARÁ, 2013). Neste âmbito, se destacam as criações de bovinos, equinos, a suinocultura e a avicultura. Irará também possui um setor industrial que abriga, embora limitadamente, uma fábrica de farinha de mandioca, uma fábrica de sapatos e fábricas de roupas e tecidos, sendo comercializados estes produtos na cidade e região, no atacado e no varejo (PORTAL IRARÁ, 2013).

¹³ O Ato Institucional n° 5, também conhecido por AI-5, foi o quinto de uma série de decretos emitidos pelo regime militar brasileiro, sendo promulgado em dezembro de 1968. Sobrepondo-se à Constituição de 1967, este Ato concedia poderes extraordinários ao então presidente-general Artur da Costa e Silva, que, por conta disso, dissolveu o congresso, cassou mandatos, estabelecendo com maior rigidez a repressão e a censura na época.

A cidade também produz seu artesanato, sendo sua cerâmica reconhecida nacionalmente, na fabricação de potes, caborés (pequenas panelas de barro) e outros utensílios feitos à mão.

A religião predominante na cidade é a Católica Apostólica Romana, possuindo mais de 20 mil fiéis (IBGE, 2010). A cidade oferece como atrativos turísticos as igrejas construídas pelos Jesuítas em Bento Simões e Caroba (distrito da cidade / zona rural), o Mercado Municipal, a Fonte da Nação, além dos festejos e manifestações populares e musicais tradicionais como a Bata de feijão, a Burrinha, o Samba-de-Roda, a Capoeira, o Bloco das “Nigrinhas”, o Reisado, as Noveneiras, a tradicional Lavagem da Igreja Matriz e a Festa do Cruzeiro que ocorre no dia 2 de fevereiro, com o intuito de homenagear Nossa Senhora da Purificação dos Campos de Irará, padroeira da cidade¹⁴ (PORTAL IRARÁ, 2013). Além destes, também ocorrem os festejos juninos, com blocos como o Jeguerê, que é realizado juntamente a shows na praça. Ainda podemos destacar a Feira da Mandioca, evento anual onde há um concurso de mandiocas e também são mostradas novidades sobre produtos e técnicas agrícolas, maquinários, e são vendidos beijus e receitas à base de mandioca.

Em meio a essa diversidade cultural nasceu e viveu Tom Zé até seus 13 anos, em 1949, antes de partir para Salvador para completar seus estudos, onde permaneceu até 1968 (ZÉ, 2003, p. 257). No entanto, foi ainda em Irará que traços essenciais de sua formação foram constituídos e se refletem até os dias atuais em suas composições e atuações no palco, seja no convívio com cidadãos e personagens da cidade, ou mesmo na interação com o folclore e os festejos populares presentes neste local – até porque, mesmo estudando em Salvador, Tom Zé sempre passava suas férias em Irará, mantendo sempre um forte laço afetivo com a cidade. São diversos os exemplos citados pelo músico, seja em seu livro *Tropicalista Lenta Luta* (2003), ou em entrevistas concedidas a jornalistas e outros teóricos ou músicos, em que é possível notar um caráter bastante *auto-explicativo* no artista, que sempre busca minuciosamente teorizar e preparar suas performances e apresentações musicais¹⁵. De acordo com o autor, esta é uma característica inerente à sua conduta desde sua infância. “Formular o pensamento. Teorizar. Eta, defeito danado! Nisso sou réu confesso. Sempre gostei de me divertir detalhando cada passo de um plano, elaborando um boneco-projeto.” (ZÉ, 2003, p. 21).

¹⁴ É importante lembrar que todas essas expressões são caracterizadas por uma forte presença das músicas de tradição oral.

¹⁵ Também destaco um traço característico no discurso do compositor que, muitas vezes, em suas descrições e narrativas, assume certo tom épico.

Ainda assim, não podemos tomar este fato como uma facilidade em uma pesquisa científica e aceitar puramente o que o autor diz, somente por ser ele próprio a desenvolver esta análise. Muitas vezes *o outro* – o pesquisador – pode notar alguns elementos que o próprio artista não consegue perceber, exatamente por haver um distanciamento, uma vivência distinta. Sendo assim, estou ciente das precauções que se deve tomar ao analisar um artista que aparenta ser tão transparente, mas que exatamente por esta razão, pode ser profundamente enigmático – até propositadamente.

Um dos pontos cruciais na infância de Tom Zé, sempre enfatizado pelo artista, foi o tempo em que se dedicou a trabalhar (auxiliar) no balcão da loja de tecidos de seu pai. No entanto, para dissertar sobre este tema é necessário retornar um pouco mais. No final da década de 1920, “Seu Éverton”, pai de Tom Zé, conta ter recebido uma herança, mas que, com tantos “parentes” que apareceram reivindicando o parentesco, acabou sobrando apenas poucas moedas de libra esterlina. No entanto, neste mesmo dia da partilha, “Seu Éverton” se deparou com um vendedor de bilhetes da Loteria Federal que insistiu em trocar suas libras para então vender sua centena, 0549. Por ironia do destino, esta era a centena premiada e “Seu Éverton” recebeu então uma grande quantia, que o elevou socialmente, propiciando acesso às moças mais “qualificadas”¹⁶ da cidade, sendo uma destas a mãe de Tom Zé, Helena Santana (ZÉ, 2003, p. 265-266).

Além disso, esta quantia também proporcionou à família de “Seu Éverton” uma melhor moradia e a abertura de uma loja de tecidos. E foi nesta loja de tecidos que Tom Zé trabalhou (ajudou seu pai) em 1948, quando tinha apenas doze anos. De acordo com o músico, foi nesta loja em que aprendeu uma nova linguagem e uma nova forma de pensar, característica dos sertanejos da região, ou dos “tabaréus”¹⁷ como se costuma dizer em Irará. Tom Zé chegou à conclusão de que, o que ele

gostava na loja, sem saber, era de aprender uma nova língua. Uma nova *tudo*, que uma língua tem uma metafísica nova, filosofia nova, parará, parará. Além de aprender tudo isso, eu gostava daquela coisa de que o sertanejo é um homem que só pensa em cultura. Isso é um negócio que ninguém pode entender, não é? Como é que um analfabeto só pensa em cultura? O sertanejo, o povo do mato; é isso que o Euclides diz (ZÉ, 2003, p. 259)

¹⁶ Nas palavras de Tom Zé em seu livro.

¹⁷ Termo regional para designar o que no sudeste brasileiro seria o “caipira”.

Neste fragmento, o compositor se refere ao sociólogo e escritor carioca Euclides da Cunha, que, em sua obra-prima, *Os Sertões* (1902), causara nele, anos depois, entre os anos de 1951 e 1952, um enorme espanto ao ler o segundo capítulo *O Homem*. Neste capítulo, Tom Zé, que estava habituado a ler somente livros que abordavam lugares distantes e coisas remotas, neste momento se depara consigo mesmo, com algo conhecido. Ao ler este capítulo, o músico reconhecia os clientes que adentravam a loja de seu pai, notava uma proximidade entre estes personagens, e isso foi, de certa forma, estarrecedor para o músico.

Mas lá vou eu saltando, até chegar em “O Homem”. Aí, foi uma coisa! No balcão da loja, *eu* lidava com aquela criatura. E não podia pensar que ia ver uma descrição de algo que estava tão perto de mim [...] De súbito, em certo ponto, comecei a desconfiar. Já deu aquela tremedeira nas pernas, não é? “Está falando de uma coisa que eu conheço.” Também não sentia isso só pela escrita, mas pelo cheiro das palavras (ZÉ, 2003, p. 259).

Somente alguns anos após, em uma de suas férias em Irará, depois de ter se mudado para Salvador em virtude dos estudos, é que o músico passou a notar com maior atenção, através da descrição de Euclides da Cunha, o perfil do sertanejo. Isso foi algo realmente marcante em sua trajetória.

De acordo com Tom Zé, uma de suas influências musicais proporcionadas por sua cidade natal foi o Serviço de Alto-Falantes de Irará – BA, pois foi neste sistema que o músico ouviu pela primeira vez, artistas como Luís Gonzaga, em seu *Baião*, gravado em 1946, e o compositor Adoniram Barbosa (João Rubinato), que, posteriormente, foi homenageado pelo iraraense em suas composições¹⁸.

Outro episódio que é sempre repetido nos depoimentos de Tom Zé está associado à primeira vez que o compositor ouviu, na Fonte da Nação em Irará, o canto das lavadeiras e dos aguadeiros.¹⁹ Este dia está impresso na memória do artista e influenciou sua música de tal

¹⁸ Quando Tom Zé mudou-se para São Paulo, chegou, inclusive, a apresentar pessoalmente a sua canção/homenagem *Augusta, Angélica e Consolação* para Adoniram Barbosa (DANÇ-ÊH-SÁ, 2008).

¹⁹ Aguadeiros eram pessoas que traziam a água potável das fontes para as casas na cidade. Em Irará, os aguadeiros retiravam a água da Fonte Nação, e levavam-na para a cidade, com o auxílio de animais de carga, para ser vendida. Por sua vez, há um hábito tradicional em várias regiões do Brasil, como Minas Gerais, Bahia, entre outras, de mulheres cantarem coletivamente durante o ato de lavar roupas em rios e fontes d'água.

forma, que este chegou a afirmar que “toda a música que faço é sempre uma tentativa de repetir o que ouvi naquele instante” (ZÉ, 2003, p. 101).

O autor descreve com detalhes tal momento ocorrido em 1946:

Era assim: à esquerda, a nascente da fonte, uma parte calçada onde os aguadeiros enchiam os barris. Como toda a roupa de Irará era também lavada aí, já na parte calçada algumas lavadeiras se misturavam aos aguadeiros, apanhando o líquido potável. À direita, havia um grande e extenso terreno gramado, verde e brilhante à luz do sol, onde estavam estendidas, numa imensa colcha de retalhos, roupas de todos os tamanhos e cores [...] Então eu ouvi: todas as lavadeiras e os aguadeiros cantavam uma *incelência*²⁰, com aquela voz fanhosa, aguda, nua, de muitas dores. E eu, criança, desprevenido, desprovido da intercessão de nomes, que nos adultos alivia o choque, fiquei ali, atingido pelo raio, paralisado na trovoada de minha primeira emoção estética (ZÉ, 2003, p. 101).

Três anos após este episódio, Tom Zé, aos 13 anos, se muda para a casa de seu tio em Salvador, para dar continuidade aos estudos. Nesta casa, o músico conviveu com diversos primos que também mudaram para Salvador com o mesmo propósito, e ainda assim, até hoje se lembra de seu descontentamento de morar nesta cidade, em virtude de alguns motivos, entre eles, a redução em seu rendimento escolar.

No final de 1952, Tom Zé foi reprovado na disciplina de Ginástica em seu terceiro ano ginásial, e por isso, em 1953, voltou a morar em Irará e ficou um período sem estudar. Se por um lado este fato nos soa prejudicial, por outro lado, este foi essencial para a carreira musical do artista, pois foi exatamente neste período que, de acordo com o autor, a música adentrou a sua vida de uma forma mais contundente.

Aos 17 anos de idade, Tom Zé possuía um amigo chamado Renato, que, num dia de agosto, contou ao artista que estava abandonando a flauta como instrumento para se dedicar ao violão, defendendo que este soava muito melhor. Neste dia, Tom Zé estava no jardim da cidade em busca de estabelecer algum contato com as meninas do município, no entanto, sabia que deveria dar atenção ao seu amigo, foi quando Renato começou a tocar:

²⁰ Embora não se possa comprovar, deve existir algum equívoco do autor, ao se referir a um canto de “*incelência*” em atividades deste tipo, pois, de acordo com o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular - CNFCP, as “*incelências*” tratam-se de cantos cerimoniais, entoados coletivamente nos velórios, junto aos pés dos falecidos (CNFCP, 2014). Desta forma, esta não seria uma situação adequada para estes cânticos.

“Não quero outra vida, pescando no rio de Jereré...” No “de Jereré” a melodia faz dó, si, dó, ré; e o violão fazia dó, si, lá, sol. Contraponto de primeiro grau. (Veja como o contraponto estava na minha veia.) Esse contraponto do primeiro grau, nota contra nota, começando até com oitavas paralelas, se não me engano, esse contraponto me impressionou tanto que o mundo escureceu, as meninas desapareceram, naquela hora tudo girou [...] Meu apocalipse foi ali [...] E no outro dia eu estava atrás de violão. Desse dia em diante nunca mais deixei de ficar atrás de música (ZÉ, 2003, p. 263).

Após iniciar seus estudos no violão, Tom Zé pensou em utilizar o instrumento como uma ferramenta para auxiliá-lo em suas conquistas femininas. O músico relata uma passagem em que preparou uma apresentação para a namorada Dalma em Irará, mas, no entanto, no momento de tocar a canção, sua voz não saía, tornando a situação cada vez mais desconfortável e constrangedora a cada tentativa do artista em retomar a música. “[...] a namorada ali sentada. Eu, ao lado, com o violão. A tarde toda. E a voz emperrava, não saía. Fazia mais uma tentativa, dava o acorde, pegava o tom, pensava e me concentrava na letra que ia começar e... a voz não saía” (ZÉ, 2003, p. 19). Tom Zé chegou a cogitar desistir de sua vida musical, mas, em vez disso, buscou um método para superar este fracasso.

Este episódio, lembrado pelo compositor até os dias atuais, parece ter feito com que ele refletisse bastante sobre o ocorrido e sobre porque a apresentação tinha fracassado naquele dia. O compositor, sempre preocupado com planos e teorizações de suas performances, chegou à conclusão dois anos depois, em 1955, de que, para reverter esta situação, deveria alterar alguns pontos de sua performance, assim como de suas composições e repertório escolhido.

Eram quatro os principais pontos definidos:

- 1) Mudar o tempo do verbo – do pretérito passado para o presente do indicativo; na canção tradicional do meu tempo, ainda que se encontrasse aqui e ali um presente do indicativo, sua aura e riqueza formulavam sempre um vago passado, um pretérito suave e nebuloso.
- 2) Trocar o lugar no espaço – o lugar! – Este geralmente era distante e remoto e, somado ao pretérito verbal, resultava numa nostalgia de épocas passadas e lugares perdidos [...]

- 3) Achar um novo acordo tácito – a) por meio de um choque de presentidade; b) usando um assunto-espelho – em que o próprio ouvinte e sua circunstância fossem os personagens da cantiga [...] minha primeira tarefa era esboçar esse novo acordo tácito [...] um novo *acordo*, entre o descantor, que era eu, e aquele auditório incerto de Irará.
- 4) Limpar o campo – Era o que eu precisava fazer: fugir desse corpo-cancional e tentar uma cantiga feita de outra matéria, de outra substância [...] se queria cantar e não podia, se não tinha o dom de cantar ao modo e ao gosto da época, eu tinha de correr qualquer risco (ZÉ, 2003, p. 24).

Diferentemente de grande parte das canções que se destacavam no rádio da época, Tom Zé buscava outros temas que não fossem o amor, a declaração à amada, ou o sofrimento pela falta da musa inspiradora inatingível.

Além disso, ainda na década de 1950, os artistas de maior sucesso ouvidos nas rádios utilizavam a técnica de impostação de voz, excedendo-se em vibratos e fermatas, possuindo também comumente uma grande potência vocal. Tom Zé, ciente de que sua voz possuía uma potência reduzida – e também não tinha o menor interesse em cantar com voz impostada – buscou saídas para fugir deste estilo musical da época, mas tinha a consciência de que esta não seria uma tarefa fácil. O artista teve que desenvolver esta outra forma de cativar o ouvinte e seu público – citada nos tópicos –, para que sua performance se efetivasse com maior presteza.

Este método que promovia alterações na forma de compor canções nesta década dava origem a um produto final, que Tom Zé denominou de *des-canção*. No entanto, o compositor defende que “minha quimera de fazer uma des-canção não aludia à canção em si, era só um artifício para eu poder cantar sem ser cantor” (ZÉ, 2003, p. 24).

Para o desenvolvimento deste acordo tácito, elencado por Tom Zé com um dos quatro tópicos principais, o artista se baseou em uma figura de Irará bastante comum e conhecida da memória brasileira. O *homem da mala* – também denominado *caixeiro viajante*. O artista ainda defende que, para que ocorra, de fato, a performance, deve haver um acordo tácito entre o artista e os espectadores, ou seja, um deve apresentar e o outro assistir.

Para esclarecer brevemente, o *homem da mala* seria aquele personagem das cidades do interior do Brasil que ocasionalmente aparece para vender produtos nas praças e logo é circundado por curiosos e fregueses. De acordo com Tom Zé, este homem possui um enorme desafio, que é o de transformar um espaço comum da praça dessas cidades em palco, e o outro

em plateia. Para ele, este homem pode ser caracterizado como um arquiteto, que constrói instantaneamente seu coliseu e designa as funções dos partícipes (ZÉ, 2003, p. 42). Este homem serviu como uma fonte de inspiração para o tropicalista em seu enfrentamento do palco, de forma a tentar desenvolver este acordo durante suas performances. Discutirei esta proposta do acordo tácito com maior profundidade posteriormente, no subcapítulo 1.4., quando abordar com maior intensidade as performances do artista.

Além desta proposta, o compositor também começou a se dedicar a canções que estavam mais próximas de sua realidade, e, sendo assim, da realidade de seus conterrâneos, inserindo em suas letras personagens conhecidos da cidade de Irará. Podemos citar como exemplo a canção “Maria Bago-Mole”²¹, composta por Tom Zé, em parceria com Dega de Bráulio e Deraldo Miranda, que era uma espécie de homenagem-irônica à Dona Maria de Irará – e aos doidos da cidade –, que, de acordo com as palavras de Tom Zé, era uma “senhora pacata e respeitável, era, predestinada e dadivosa, a primeira experiência oficial para todo rapaz de família em Irará. Esclarecendo bem: Dona Maria não era prostituta” (ZÉ, 2003, p. 59). Ou seja, era uma espécie de *Geni*²², da cidade de Irará.

Sendo assim, o compositor começou a se dedicar a canções que estavam mais próximas de seu perfil, canções irônicas. Tom Zé sabia que se buscasse algum tema em suas canções que fosse próximo dos ouvintes, ou seja, de fácil reconhecimento, a canção iria funcionar. *Maria Bago-Mole* foi uma composição que já utilizava alguns dos parâmetros estabelecidos como principais para o músico. A canção *mudava o tempo do verbo*, do pretérito passado para o presente do indicativo, ou seja, fugia da tradição letrística de sua época que sempre remetia a um vago passado; e também *trocava o lugar no espaço*, que geralmente era remoto e distante, que, somado ao tempo verbal, resultava num sentimento de nostalgia de épocas e lugares.

Desta forma, o artista estabelecia um novo acordo tácito com seu público, e o resultado, desta vez, apesar da canção ter sido censurada posteriormente, foi bastante positivo, como narra Tom Zé, na Festa do Cruzeiro de Irará neste ano de 1959.

²¹ Composição criada na época em que Tom Zé morava em Irará, no entanto, só foi gravada em junho de 1990, no disco *Tom Zé & Gereba cantando com a plateia* (Independente) – Gravado ao vivo no Teatro Caetano de Campos, em São Paulo, no Projeto Adoniram.

²² Faço referência aqui à personagem criada por Chico Buarque, na canção *Geni e o Zepelim*, do álbum *A Ópera do Malandro*, lançado em novembro de 1979 – Cara Nova Editora Musical. Nesta letra, o compositor aborda o comportamento de Geni, uma mulher que, por se relacionar sexualmente com diversos homens da cidade, era discriminada socialmente. No entanto, no final da obra, é exatamente ela quem salva a cidade, porém, após ter realizado esta proeza, a cidade torna a atacá-la.

Neste dia, como rege a tradição iraraense, estava sendo realizada a Missa do Cruzeiro. A celebração ocorria pela manhã, porém o pessoal ficava no Cruzeiro até o final da tarde. Havia barracas com comidas e bebidas, leilão de gado em benefício da festa da padroeira, Nossa Senhora da Purificação, e a banda da *Sociedade Lítero-Musical 25 de Dezembro* animava os intervalos. “Para as crianças, quebra-queixo, amendoim cozido, pirulito de cocada. Flertes, namoricos, os fazendeiros arrematando gado, o padre paroquiando. E um sol de lascar” (ZÉ, 2003, p. 60).

Após os festejos no Cruzeiro, a população retornava ao centro de Irará acompanhada pela charanga²³ da *25 de Dezembro*, em uma espécie de carnaval que se antecipava, como se afirmasse uma convivência pacífica entre o sagrado e o profano. Tom Zé, que não havia ido à missa neste dia, estava na porta do clube da cidade e esperava a multidão que se aproximava. Concomitantemente, seu pai, que estava na loja de tecidos, acabara de receber uma queixa formal sobre a letra de *Maria Bago-Mole*. No entanto, a música só foi censurada do repertório da banda no dia seguinte, por não ser conveniente para a reputação da tal Dona Maria, mesmo cientes de que “Seu Éverton” colaborava financeiramente para o manutenção desta banda.

Mas neste dia, nem mesmo a moral, os protestos e os bons costumes da cidade puderam interromper a banda que se aproximava. Assim como a banda, os cidadãos iraraenses sentiam algo novo, sentiam-se inseridos na canção que estavam tocando/cantando, pois o tempo e o espaço já não eram vagos e distantes, mas sim próximos e reconhecíveis. Tão próximos que eram inclusive palpáveis, estruturados de outra substância, de personagens que participavam do convívio de todos. O tempo e o espaço era *o aqui e o agora*, era Irará. A população notava a mudança, “Hoje somos diferentes! Hoje cantamos nossos próprios conhecidos. Estamos investidos de um novo poder. Ouçam: nós mesmos cantamos e nós mesmos somos a canção” (ZÉ, 2003, p. 62).

Em ritmo de marcha carnavalesca, em um andamento um pouco mais acelerado, a canção, que fazia referência aos loucos da cidade e à personagem Dona Maria, dizia:

Guilherme se requebra
Rufino bota pó
Euclides Morde o braço
Das Dores fala só
João Régis diz que é vi é don e é ado
Germino Curador por Dalva foi surrado
Lucinda sobe e desce

²³ Banda de instrumentos de sopro e percussão.

Tiririca bole-bole
mas todos passam bem com Maria Bago Mole

Maria Bago, Maria Bago, Maria Bago
Bago, Bago, Bago, Bago, Bago Mole (2x) (LETRAS, 2013)

É possível a afirmação de que, não apenas a sociedade de Irará sentia-se confortável com aquela canção, mas também o próprio compositor se reconhecia em sua obra. Sentia que, com estas alterações em suas estruturas musicais e performáticas, havia alterado o mecanismo de recepção de suas peças. O experimento havia rendido bons frutos, e foi mais além da emissão e recepção musical, chegando ao ponto de Tom Zé afirmar que

naquela tarde, eu, que não tinha e não era nada, a não ser uma pífia qualificação social de usurpador do nome de uma família que não me queria, passei a existir, por aquele batismo de destinação. Na experiência de outra vez nascer, o olhar interno reconhecia um ser humano dentro de mim. Que benção! O sabor do “é” estava na minha saliva. Como ser vivente, participante em conterraneidade com todas as almas nascidas naquele Irará, eu existia diante de Deus e dos meus. Era um. Como todos e igual a todos, um. Numa situação que, não tendo nada de pejorativo, qualquer outro “um” podia me dar o braço e me admitir na comunidade (ZÉ, 2003, p. 64-65).

O “renascimento” citado pelo compositor se trata de uma aceitação social, ou ainda mais, de um reconhecimento social que o artista ainda não usufruía. Por conta de sua música, o jovem Tom Zé – ou Tôin Zé, como era chamado em Irará – afrouxou as amarras que o prendiam em sua identidade social apenas como o filho de “Seu Éverton” e Dona Helena – muito típica das cidades pequenas do interior –, para ser considerado apenas Tom Zé, não sendo referenciado no outro. Com a referência voltada apenas para si mesmo e sua música, o artista adquiriu uma voz perante a sociedade, e agora poderia continuar desenvolvendo o seu recente método composicional.

É interessante repensar o episódio do fracasso da apresentação musical para a namorada após toda a polêmica desta canção, pois, podemos concluir que, paradoxalmente, o insucesso desta apresentação foi o diferencial para as suas apresentações posteriores. Se este fracasso não tivesse ocorrido, talvez não fosse despertada em Tom Zé a intenção de buscar

algo musicalmente novo para a época, e este acabasse apenas reproduzindo o que faziam os cantores do rádio. Contudo, a reviravolta surgiu de uma dificuldade, de uma deficiência musical do tropicalista, e acredito que este seja um dos pontos chave para compreender este complexo artista.

O principal é que quem conhece as próprias deficiências tem de atinar, desatinar e, encontrando, desencontrar-se. Ou procurar saber onde o cão botou o primeiro ovo, como dizia Dalma, aquela dita e cuja namorada do começo. Ela que, não tendo ouvido, abriu-me um caminhão de ouvidos, que vida por eles dou e vida por eles recebo (ZÉ, 2003, p. 46).

1.2. Bahia – São Paulo

Como já comentado previamente, Tom Zé transferiu-se para Salvador no ano de 1949, aos 13 anos de idade, para dar continuidade aos estudos, pois, em Irará, nesta época, não havia ainda o curso secundário, e os jovens costumavam parar de estudar neste ponto, ou, os que fossem mais abastados, mudavam-se para outras cidades (FUOCO, 2003, p. 23). Sendo assim, neste subcapítulo, focarei mais em questões relacionadas ao período de permanência do artista na capital soteropolitana e na sua vinda para São Paulo.

O jovem iraraense foi morar com seu tio Fernando, juntamente a cerca de dez ou quinze primos, dependendo da época, em uma casa que seu avô alugava (ZÉ, 2003, p. 257). É de grande importância destacar o posicionamento político de seu tio, Fernando dos Reis Santana, engenheiro formado na Escola Politécnica da Bahia, nascido em Irará e um dos grandes nomes do comunismo no Brasil. Na política, Santana chegou a ser eleito deputado federal, foi líder do Partido Comunista Brasileiro, tornou-se presidente da UNE e coordenou campanhas como a do “O Petróleo é Nosso”, nas décadas de 1940 e 1950. Posteriormente, foi eleito presidente de honra do Partido Popular Socialista, sendo este fundado em 1992. O político foi preso por diversas vezes no Brasil e viveu em exílio por 15 anos no leste europeu (CÂMARA, 2013).

Destaco aqui esta postura política, pois ela era condizente com grande parte do pensamento de sua família em Irará que se identificava mais com a esquerda política e, de

certa forma, também influenciou o artista, que, em inúmeras entrevistas, afirmava um sentimento de idolatria que os sobrinhos nutriam pelo tio Fernando Santana. Tom Zé sempre recorda, em entrevistas e em sua autobiografia, as discussões políticas e filosóficas que se estabeleciam em sua casa após o jantar. O jornalista baiano Cláudio Leal, em um de seus artigos escritos para a revista digital *Terra Magazine*, chegou a descrever a cena:

Na sala, os velhos sobreviviam ao jantar, numa conversa de comer o sono das crianças. As mulheres e os vaqueiros caíam dentro da prosa dos senhores, na hora em que os pratos são recolhidos e os farelos grudam no suor do braço. Tom Zé, o Antonio José Santana Martins, mirava. Um dos palreadores era o tio Fernando. Comunista, "mulato feijoada", tipão de sertanejo com brilhantina. De Salvador ele trazia outros amigos do partido, gente estrangeira. Almas vermelhas (TERRA, 2013).

Esta influência familiar foi repercutir, anos mais tarde, no ingresso do artista no Centro Popular de Cultura de Salvador, o CPC, em 1962. A influência para o músico foi tanto interna – no seu modo de pensar –, quanto externa – nas suas relações sociais –, pois, por intermédio de Fernando Santana (SANTOS, 2007; PIRULITO DA CIÊNCIA, 2009), Tom Zé assumiu o cargo de diretor de música do CPC, sendo assalariado do Partido Comunista. “Graças a Nemésio Salles, fui contratado por trinta cruzeiros mensais para trabalhar com o poeta José Carlos Capinam e dirigir o Departamento de Música do CPC” (ZÉ, 2003, p. 49).

O CPC de Salvador foi fundado em 1962 – sob a égide da União Nacional dos Estudantes, UNE – e perdurou até o ano de 1964, quando foi forçado a encerrar suas atividades após o Golpe de Estado dos militares no Brasil. No entanto, durante este período, havia diversos centros populares espalhados por todo o Brasil, somando cerca de 12 unidades (MOREIRA, 2007, p. 4).

O intuito destes centros, de cunho de esquerda política com foco no nacional, era de transformar a sociedade brasileira, tornando-a mais engajada politicamente e aproximando-a das manifestações artísticas produzidas pelos brasileiros. Estes centros produziam diversas manifestações de arte popular sob preocupações de natureza revolucionária, com a finalidade de dirigir esta consciência de rebeldia ao povo. O CPC reuniu artistas de diversas áreas, como música, teatro, cinema, artes plásticas, literatura, entre outras, defendendo sempre um caráter coletivo e didático das obras criadas nesta instituição.

Estruturado, em parte, com base no Movimento de Cultura Popular (MCP), um programa de alfabetização patrocinado pelo governo de Pernambuco, utilizava os métodos do renomado educador brasileiro Paulo Freire. Artistas proeminentes participaram do CPC, entre eles o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, o cineasta Cacá Diegues, o poeta Ferreira Gullar e os músicos Carlos Lyra, Sérgio Ricardo e Geraldo Vandré. Como os teóricos do ISEB, os líderes intelectuais do CPC denunciavam a dependência do Brasil em relação ao capital estrangeiro e defendiam uma política econômica mais nacionalista. Criticavam a ampla presença e distribuição de produtos culturais de nações desenvolvidas, particularmente dos Estados Unidos, como uma causa da alienação política. Em geral, os ativistas do CPC se viam como uma vanguarda cultural e política capaz de conduzir as massas rurais e urbanas em direção à revolução social (DUNN, 2009, p. 60).

Neste centro em Salvador, Tom Zé compunha canções para as peças teatrais – muitas vezes teatro de títeres – que eram apresentadas nas manifestações políticas e greves. O artista também desempenhava outras atividades, como tocar em escolas, sindicatos, festas da cidade, compunha músicas com as reivindicações das greves e as tocava nas passeatas etc. Estas e outras ações eram sempre acompanhadas pelo cineasta Geraldo Sarno, pelo escultor e museólogo Emanuel Araújo e pelo poeta e letrista, também tropicalista, José Carlos Capinam.

Após algumas parcerias composicionais de Tom Zé e Capinam, os outros integrantes do CPC acreditaram que o músico estava se repetindo, pois este sempre tomava como referência as canções folclóricas que aprendeu em Iará e que ainda eram bastante presentes em sua memória. Então, o músico foi aconselhado por seus colegas de trabalho a ingressar nos *Seminários de Música da Bahia*, na UFBA, para que o compositor “se reciclasse”. Tom Zé discordava a respeito desta afirmação, pois, para ele não havia nenhum problema na imutabilidade folclórica, no entanto, aceitou a ajuda dos parceiros para ingressar na universidade (VALENTE, 2006, p. 22).

Os *Seminários de Música da Bahia* foram criados em 1954 e antecederam a criação do curso superior de Música da UFBA, que se consolidou formalmente somente anos depois. O reitor da época, Edgard Santos, se interessava muito pelas artes e realizou grandes investimentos nestas áreas, trazendo do exterior notáveis educadores e artistas de renome para

lecionarem neste curso ainda em formação, mas que logo se tornou referência nacional no ensino artístico.²⁴

No campo musical foram trazidos o educador, maestro e compositor alemão Hans-Joachim Koellreutter; o violoncelista, escultor, criador de instrumentos musicais e compositor suíço, Anton Walter Smetak; o pianista, regente e professor, também suíço, Ernst Widmer; e o regente e violoncelista italiano Piero Bastianelli, entre outros grandes nomes. Também foram convidados “a arquiteta italiana Lina Bo Bardi; a bailarina e coreógrafa polonesa Yanka Rudzka; o antropólogo e fotógrafo francês Pierre Verger; o escritor português Agostinho Silva” (FUOCO, 2003, p. 32) etc.

Após um ano de curso preparatório da UFBA, Tom Zé foi aprovado nesta instituição, obtendo o primeiro lugar no ano de 1962. No entanto, antes disso, é interessante destacar que Tom Zé já possuía um certo reconhecimento social por suas composições, já que, por intermédio de seu outro tio Roberto Santana, que havia se tornado um produtor musical, conseguiu uma oportunidade no programa de auditório de Nilton Paes, na TV Itapoã, em Salvador. Neste programa cujo nome era *Escada para o Sucesso*, o compositor apresentou em 1960 uma canção composta especialmente para este show.

Ironicamente o título da canção era *Rampa para o Fracasso* e abordava diversos temas como “os 55% de analfabetismo revelados pelo Censo, o drama da seca daquele ano, o cruzeiro forte etc.” (ZÉ, 2003, p. 44), que eram condizentes com as principais notícias da época. De acordo com o músico, sua intenção neste dia era a de “fazer de seu corpo um cenário”, e, para isso, preparou um terno com diversos adereços que, durante a apresentação, eram retirados de seu bolso e presos em sua indumentária, com o intuito de reforçar o significado da letra com um elemento visual. Retornaremos a discutir esta questão com maior profundidade no subcapítulo 1.4., ao tratarmos da performance deste artista.

Quanto ao seu ingresso na Universidade Federal da Bahia, Tom Zé afirma que enfrentou algumas dificuldades em se manter financeiramente em Salvador. Com o Golpe Militar²⁵, em 1964, os Centros Populares de Cultura foram fechados, pois se tratavam de pontos de resistência e ativismo esquerdista, desta forma, Tom Zé, que trabalhava nesta repartição, sendo assalariado pelo Partido Comunista Brasileiro – PCB, ficou sem uma renda mensal. No entanto, quando decidiu retornar a Irará por este motivo, foi chamado na diretoria da Escola de Música de Salvador. Nesta reunião, os diretores/docentes H. J. Koellreutter e

²⁴ Esta temática dos *Seminários de Música da Bahia*, assim como o convívio entre Tom Zé e Koellreutter, nesta época, são discutidas com maior intensidade nos subcapítulos 1.5. e 1.6..

²⁵ As questões relacionadas ao Golpe Militar de 1964 e ao estabelecimento de um regime autoritário em nosso país são abordadas com maior profundidade no próximo subcapítulo: *Músicos e a Ditadura Militar*.

Ernst Widmer, em virtude do discente ter sido aprovado em primeiro lugar no vestibular, ofereceram-lhe uma bolsa de estudos no valor de 20 Cruzeiros (Cr\$), para que pudesse dar continuidade ao curso e permanecer em Salvador.

Logicamente, o músico aceitou de imediato e agradeceu a oportunidade, pois, mesmo sendo pouco, com este valor poderia pagar os 15 Cruzeiros de sua estadia na pensão – pois já não morava mais com seus familiares –, se alimentaria no Restaurante Universitário, que era gratuito, e sobrariam 5 Cruzeiros para outros gastos. Como estes “outros gastos” muitas vezes superavam esta quantia que lhe restava, Tom Zé conta que, quando precisava de um sapato, seu cunhado Demócrito comprava-o e, a cada mês, o compositor o pagava a prestação de 1 Cruzeiro (PIRULITO DA CIÊNCIA, 2009).

Por alguns anos, sua situação financeira durante o curso de música melhorou bastante, pois o artista conseguiu outros empregos, chegando inclusive a atuar como jornalista da universidade. Quinzenalmente, a UFBA recebia um regente distinto e havia interesse por parte da Escola de Música de que estas notícias estivessem presentes nos jornais da cidade. Como Tom Zé já havia trabalhado em 1959 no *Jornal da Bahia* e já havia aprendido a escrever nos formatos dos jornais de Salvador, propôs ao diretor da escola que faria as entrevistas com os maestros, escreveria as matérias e as entregaria nos três jornais do município. A partir desta iniciativa, a Escola de Música conquistou um frequente espaço nas manchetes e, com isso, o músico passou a receber um salário de Cr\$ 200,00. Além disso, Tom Zé também trabalhou como apresentador da Orquestra de Cordas e da Orquestra de Sopros da Escola, recebendo por este emprego mais Cr\$ 200,00 (Idem, ibidem).

No segundo semestre de 1965, o músico foi convidado para se apresentar em São Paulo, sendo este um importante marco em sua carreira artística, já que esta seria sua primeira viagem fora de seu estado natal. Para elucidar a origem deste convite, promovendo uma melhor contextualização do momento, retorno aqui, em um breve *interlúdio*, ao ano de 1964, no espetáculo *Nós, por exemplo*.

Podemos considerar este evento, como sendo o primeiro a reunir grande parcela dos músicos que, posteriormente, vieram a incorporar o movimento da Tropicália. O espetáculo ocorreu na inauguração do *Teatro Vila Velha* em Salvador, onde foram apresentadas composições dos próprios artistas, algumas bossas-novas e canções de Dorival Caymmi. A apresentação contava com a participação de Caetano Veloso, Tom Zé, Maria Bethânia e Gal Costa no elenco; Gilberto Gil e Roberto Santana na direção musical, e João Augusto na direção geral (GILBERTO GIL, 2012).

Logo após, no mesmo ano, ocorreram dois importantes espetáculos, *Nova Bossa Velha, Velha Bossa Nova*²⁶ e *Mora na Filosofia*²⁷ - ambos em Salvador. Sendo que, nesta época, a cantora carioca Nara Leão, que estava em turnê pelo Nordeste, teve a oportunidade de ouvir Bethânia cantar e se interessou bastante pela voz e performance da baiana (REVISTA VEJA, 2010; GÓES, 2007, p. 199).

Em dezembro de 1964, Nara e os cantores/compositores João do Valle e Zé Kéti, estrearam o show *Opinião* que entrou em cartaz no Rio de Janeiro. O espetáculo, que teve uma enorme repercussão nacional, foi coordenado pelo célebre diretor Augusto Boal, tendo como diretor musical Dori Caymmi e texto final de Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes e Armando Costa. O concerto foi realizado em parceria com o *Teatro de Arena* de São Paulo, sendo considerado o primeiro ato de resistência contra o Regime Militar e um marco nas canções de protesto nacionais²⁸ (OLIVEIRA, p. 1, 2008).

No ano seguinte, 1965, Nara enfrentou alguns problemas de saúde relacionados à sua voz e não pôde mais apresentar o espetáculo, sendo assim, resolveu indicar para substituí-la a jovem cantora Bethânia. Como Bethânia ainda não era maior de idade, possuindo apenas 17 anos, seu pai concedeu a permissão para que a cantora fosse se apresentar no Rio de Janeiro somente com a condição de que, Caetano, que estava com 21 anos, a acompanhasse como uma espécie de tutor da irmã. Augusto Boal aceitou a exigência do Sr. José Telles Veloso e então se dirigiram ao Rio. A peça teve um sucesso estrondoso com a participação de Bethânia, especialmente em sua performance na música *Carcará*, de João do Valle e José Cândido, que se tornou uma grande referência na canção de protesto nacional, associando a imagem da própria cantora à causa da resistência esquerdista.²⁹

Durante os ensaios, além de Bethânia, Caetano também acabou agradando ao grupo que participava da peça, desta forma, os irmãos contaram a Boal sobre as experiências bem sucedidas de espetáculos que o grupo baiano havia realizado no ano anterior, em Salvador, e este se interessou em contatá-los. O *grupo baiano* a quem se referiam era composto por

²⁶Datado entre 21 e 23 de novembro de 1964, o concerto foi uma espécie de releitura de músicas brasileiras através do estilo bossanovístico (CALADO, 1997, p. 52-52). Contava com a participação de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Alcyvando Luz, Antônio Renato (Perna Fróes), Djalma Corrêa e Fernando Lona.

²⁷ Produzido por Caetano Veloso e Gilberto Gil, este show trouxe maior visibilidade à carreira de Maria Bethânia, pois, neste espetáculo, apenas a cantora estava em cena (GÓES, 2007, p. 199).

²⁸ Considerando aqui “canções de protesto nacionais” aquelas que discutem questões de natureza política, reivindicam direitos da sociedade, questionam elementos como a desigualdade social, a pobreza e a repressão do governo vigente, principalmente, nesta década de 1960 e 1970. Evidentemente, canções com este teor também já existiam bem antes desta época.

²⁹ Este fato, posteriormente chegou a causar certo incômodo à Bethânia, que, por muitos anos, não conseguiu se desvencilhar desta rotulação (VELOSO, 1997, p. 118).

Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé, Maria Bethânia, Gal Costa (que neste momento ainda usava o nome de Maria da Graça).

Boal, então,

de olhos fechados, mandou uma carteira do Ministério do Trabalho assinada pra mim (Tom Zé), pra Gil e pra Gal, para nós virmos para aqui (São Paulo) como atores do *Teatro de Arena*, fazer o *Arena Canta Bahia*. Foi assim que eu vim pra cá. Eu cheguei aqui no dia 11 de agosto. Em outubro eu voltei porque a bolsa reclamava: - Ou você abandona a bolsa ou volta! (DANÇ-ÊH-SÁ, 2008).

Em 1966, Tom Zé ainda cursava os *Seminários de Música* na UFBA e tornou-se Membro Fundador do *Grupo de Compositores da Bahia*, ao lado de Milton Gomes, Lindembergue Cardoso, Rinaldo Rossi, Fernando Cerqueira, Nicolau Kokron, Jmary Oliveira e Ernst Widmer (GOMES, 2002).

Enquanto discente, o artista frequentou disciplinas como *História da Música* ministrada pelo Prof. H. J. Koellreutter; aulas de *Violoncelo*, com os Profs. Walter Smetak e Piero Bastianelli; *Composição*, com o Prof. Ernst Widmer; *Contraponto* com Prof. Yulo Brandão; *Harmonia* com Prof. Jmary Oliveira; *Estruturação Musical* com Ernst Widmer; *Piano* com Prof^a. Aida Zolinger e *Violão* com Prof^a. Edy Cajueiro, entre outras (ZÉ, 2003, p. 299).

Apesar de já possuir algum prestígio como cantor de canções satíricas – obtido após o programa de televisão *Escada para o Sucesso* –, entre os anos de 1962 e 1967, Tom Zé também se dedicou à música erudita, chegando a compor em 1966 a peça *Impropérios* para o Concerto da Semana Santa deste ano, sendo destinada para “sopros, percussão, narrador e coro misto a quatro vozes”, utilizando textos da liturgia católica (ZÉ, 2001).

Após algum tempo, em decorrência de uma notícia publicada no Jornal soteropolitano *A Tarde* de que Tom Zé havia apresentado a orquestra com a camisa desabotoada e de chinelos, o músico acabou perdendo seus dois empregos e, novamente, tinha retornado a aquela situação inicial de problemas financeiros. Neste mesmo momento, coincidentemente, encontrou Caetano pessoalmente no prédio da redação de um dos jornais da Bahia e este o convidou para ir para São Paulo: “Tom Zé, você tá aqui se aborrecendo e não acontece nada

com você. Vamos pra São Paulo com a gente! Você pode se aborrecer, mas pode acontecer alguma coisa com você!” (DANÇ-ÊH-SÁ, 2008).

Caetano também remonta outro episódio semelhante em seu livro *Verdade Tropical* (1997), quando ele e Tom Zé conversavam próximo ao *Cine Guarany* (atual *Glauber Rocha*), na Praça Castro Alves em Salvador, e este novamente fez o convite para o baiano de Irará

Numa de minhas idas à Bahia – eu não passava mais de dois meses sem ir a Salvador – convidei Tom Zé para ir pra São Paulo comigo. Tom Zé tinha sido nosso companheiro dos shows do Teatro Vila Velha. [...] Com a virada tropicalista, achei que a sofisticação anti-bossanovística de Tom Zé, a ligação direta que ele insinuava entre o rural e o experimental, encontraria lugar no mundo que descortinávamos. Na Tropicália, Tom Zé mostrou-se, de fato, em casa. Inicialmente, no entanto, ele resistiu muito ao convite. Lembro de uma conversa [...] em que ele me dizia que a ideia era uma loucura. Eu e seu desejo profundo de assumir seu destino de músico o convencemos. A simples viagem de avião com Tom Zé de Salvador para São Paulo já deu o tom do que seria sua atuação (VELOSO, p. 275-276).

Tom Zé, na entrevista que está presente no DVD *Danç-êh-sá* (2008), confirma o proferimento de que foi Caetano que o trouxe para São Paulo, e que, posteriormente, o apresentou para o produtor musical carioca Guilherme Araújo – responsável por financiar sua carreira musical entre janeiro e novembro de 1968, quando este venceu o *Festival da Record* com a canção *São São Paulo* e se estabeleceu financeiramente por um tempo no mercado musical.

1.3. Músicos e a Ditadura Militar

No início da década de 1960, após ter sido governador de São Paulo, Jânio Quadros, baseando-se em uma campanha de caráter populista³⁰ que defendia “varrer” a corrupção da

³⁰ Não existe aqui a intenção de discutir com maior profundidade o termo/conceito “populismo”, desta forma, adotamos uma visão que se aproximaria de seu significado presente no Dicionário Aurélio Buarque de Holanda Ferreira: “Política fundada no aliciamento das classes sociais de menor poder aquisitivo” (FERREIRA, 1986, p. 1365).

administração política nacional, assumiu a presidência do Brasil em 31 de Janeiro de 1961 pelo Partido Trabalhista Nacional - PTN. Nesta época, os presidentes e vice-presidentes eram eleitos separadamente, desta forma, Jânio não conseguiu que o vice de sua chapa, Milton Campos, obtivesse o mesmo sucesso, sendo então eleito para o cargo, João Goulart, do Partido Trabalhista Brasileiro - PTB (FAUSTO, 1996, p. 436-437).

Apesar da enorme expectativa da população quanto às medidas governamentais de Quadros, seu governo pareceu descabido em relação às preocupações de maior relevância da nação e, com inesperada decisão, em menos de sete meses o presidente renunciou. Desta forma, seu vice, João Goulart – conhecido popularmente por Jango – deveria assumir a presidência, no entanto, este se encontrava em uma viagem diplomática na China e acabou sendo considerado pelos militares brasileiros como uma ameaça comunista, gerando um clima político adverso. Os ministros militares também não se sentiam confortáveis com as relações políticas de Goulart, mediadas pelos movimentos sindicais e sociais, com o Partido Comunista Brasileiro – PCB e o Partido Socialista Brasileiro – PSB.

Após muitas negociações, Jango conseguiu assumir o cargo de chefe de Estado em um acordo que estabelecia um regime parlamentarista no país. Contudo, em 1963, houve um plebiscito em que foi decidida a volta do presidencialismo no Brasil, quando pôde, finalmente, assumir a função presidencial.

Apesar da posse, uma grande instabilidade política e financeira estava instaurada no Brasil. Os diversos problemas de ordem estrutural na política de Jango e as disputas de natureza internacional relacionadas à Guerra Fria³¹ desestabilizaram ainda mais o seu governo. Além disso, o fracasso de seu Plano Trienal, que tinha o intuito de combater a inflação e promover o desenvolvimento econômico tornou a situação ainda mais insustentável.

As reformas de base previstas pelo presidente, como a reforma agrária, a reforma urbana, além de buscar uma melhor distribuição de renda, reduzindo a pobreza e aprimorando a saúde, desagradaram os setores mais conservadores da sociedade (FAUSTO, 1996, p. 447-449). Entre os conservadores estavam o alto clero da Igreja Católica, as Forças Armadas, os aliados aos EUA que viam, temerosamente, nestas propostas, um possível encaminhamento para o comunismo/socialismo.

Em março de 1964, Jango optou por contornar o Congresso e, apoiado em dispositivos militares e sindicais, começou a realizar através de decretos suas reformas de base.

³¹ Tema elucidado, brevemente, nas páginas de número 46, 47 e 48.

Para mostrar a força do governo, reuniria grandes massas em uma série de atos onde iria anunciando as reformas. O primeiro grande comício foi marcado para o dia 13 de março no Rio de Janeiro. Ele ficou conhecido como o “comício da Central” por ter sido realizado na Praça da República, situado em frente à Estação da Central do Brasil. Cerca de 150 mil pessoas aí se reuniram sob a proteção de tropas do I Exército para ouvir a palavra de Jango e Brizola, que, aliás, já não se entendiam. As bandeiras vermelhas que pediam a legalização do PC, as faixas que exigiam a reforma agrária etc. foram vistas pela televisão, causando arrepios nos meios conservadores. Jango assinou na ocasião dois decretos. O primeiro deles era sobretudo simbólico e consistia na desapropriação das refinarias de petróleo que ainda não estavam nas mãos da Petrobrás. O segundo – chamado de decreto da Supra (Superintendência da Reforma Agrária) – declarava sujeitas a desapropriação propriedades sub-utilizadas [...] também revelou que estavam em preparo a reforma urbana – um espantalho para a classe média temerosa de perder seus imóveis para os inquilinos (FAUSTO, 1996, p. 459).

Em menos de uma semana após, em 19 de março, foi organizada pelos conservadores uma marcha no centro de São Paulo contra as propostas de Goulart. Esta ficou conhecida como *A Marcha da Família com Deus pela Liberdade* e reuniu milhares de pessoas, cerca de 500 mil, na capital paulista.

Neste momento, as tensões estavam ainda mais veementes, desta forma, em 31 de Março o general Olímpio Mourão Filho, movimentou as tropas de Juiz de Fora para o Rio de Janeiro para iniciar o golpe de Estado. Em 1º de Abril, com o intuito de evitar uma guerra civil, Goulart se dirigiu à Brasília. Neste momento já havia tropas do Vale do Paraíba que também estavam se dirigindo ao Rio para garantir o sucesso da operação e derrubar o governo. Nesta mesma noite, quando Jango saiu de Brasília em direção a Porto Alegre, o presidente do senado Auro Moura Andrade declarou vago o cargo de presidente da República, assumindo então, temporariamente, Ranieri Mazzilli.

O poder havia sido tomado e, João Goulart, assim como Leonel Brizola, se refugiara no Uruguai. Enquanto isso, no Brasil, os comandantes da Aeronáutica, Exército e Marinha, com o intuito de reafirmar o Poder Executivo e reduzir as ações do Congresso, proclamaram, no dia 9 de abril, o Ato Institucional nº 1. Este ato “suspendeu as imunidades parlamentares, e autorizou o comando supremo da revolução a cassar mandatos em qualquer nível – municipal, estadual e federal – e a suspender direitos políticos pelo prazo de dez anos” (FAUSTO, 1996,

p. 466). Logo em seguida, o marechal Humberto de Alencar Castelo Branco assumiu o poder, instaurando no país um governo alinhado politicamente aos Estados Unidos.

No exterior, a década de 1960 também foi palco de uma miríade de transformações nos âmbitos social, cultural, político, econômico etc., gerando assim diversos conflitos bélicos e ideológicos. Como grande exemplo de uma disputa hegemônica que marcou a época e não estabeleceu conflitos diretos, podemos citar a Guerra Fria, ocorrida entre os Estados Unidos e a antiga União Soviética – URSS³².

A Guerra Fria representava as disputas políticas, ideológicas, econômicas, militares e tecnológicas entre a democracia capitalista estadunidense e o comunismo/socialismo soviético. Na verdade, este embate permaneceu, de certa forma, pacífico, pois ambas as potências possuíam armamentos poderosíssimos que incluíam mísseis nucleares, sendo assim, enquanto houvesse um equilíbrio armamentista entre estas não haveria um conflito direto. Alguns teóricos consideram este tensionamento como *Paz Armada*, defendendo que esta situação gerou a corrida armamentista e conseqüentemente a *Corrida Espacial* (BRIGAGÃO, 1983, p. 32 a 36).

A corrida espacial consistia na disputa tecnológica entre estas nações, e foi caracterizada por diversos feitos históricos, sendo que, qual destas estivesse mais a frente em seu tempo, certamente, estaria melhor preparada para um embate, mostrando para o resto do mundo que seu sistema governamental era mais avançado. Podemos citar entre estas proezas, o lançamento do primeiro satélite meteorológico pelos EUA em 1960; a expedição de 1961 do soviético Yuri Gagarin, como o primeiro homem a viajar pelo espaço; a chegada do americano Neil Armstrong à Lua em 1969, entre outros.

Ao mesmo tempo, outras áreas tecnológicas também se desenvolviam, como por exemplo, a criação do primeiro computador eletrônico – circuito integrado – pela IBM, em 1964, e o desenvolvimento da ARPANet³³ em 1969, considerada um embrião da internet, ambas as invenções estadunidenses.

Inserida nesta visão dualista mundial, também podemos destacar a construção do Muro de Berlim, em 1961, que separava a Alemanha oriental, comunista, da Alemanha ocidental, capitalista. Sendo edificado com um enorme valor agregado, este símbolo representava para a humanidade a Guerra Fria – a subdivisão do mundo em dois blocos (SAINT-PIERRE, 2000, p. 203). Este processo foi gerado após a Segunda Guerra Mundial –

³² A União das Repúblicas Socialistas Soviéticas existiu entre os anos de 1922 e 1991.

³³ ARPA – “Advanced Research Projects Agency Network”, ou Rede da Agência de Projetos de Pesquisa Avançados do Departamento de Defesa dos EUA.

2ª GM e dividiu a capital alemã em quatro partes. Com a derrota da Alemanha nesta guerra, em 1945, Berlim foi fragmentada entre os Aliados, países vencedores, como França, Grã-Bretanha, Estados Unidos e União Soviética. Em 1949, os países capitalistas – França, Grã-Bretanha e Estados Unidos – estabeleceram um acordo que integrava suas áreas e determinava o mesmo regime capitalista para esta fração, restando apenas a parte oriental, pertencente aos soviéticos. Com o acirramento da Guerra Fria, no início da década de 1960, e o grande número de migrantes do lado oriental da Alemanha para o ocidental, foi desencadeada a construção, por parte da Alemanha oriental, do Muro de Berlim.

Outro acontecimento diante deste antagonismo seria a derrubada do ditador Fulgencio Batista, em 1959 – que governava alinhado aos interesses políticos e econômicos estadunidenses – quando, com o apoio da Revolução Cubana, Fidel Castro assume o poder (AYERBE, 2004, p. 27). A revolução instaurou em Cuba um regime socialista apoiado pela União Soviética e promoveu diversas transformações, como a nacionalização de bancos e empresas, a reforma agrária e reformas nas áreas de saúde e educação. Che Guevara ainda deu continuidade à luta pelo socialismo, tentando levá-los a outros países tidos como subdesenvolvidos da América Latina, no entanto, acabou sendo capturado e morto, em 1967, na cidade de La Higuera, Bolívia.

Também podemos notar como reflexo da Guerra Fria, a Guerra do Vietnam que durou vinte anos, entre 1955 e 1975, e tratou-se de um conflito entre o Vietnam do Sul e o Vietnam do Norte. Os EUA apoiaram o Vietnam do Sul, enviando tropas para sustentar o seu governo, no entanto, seus objetivos fracassaram e em 1973 perderam a guerra e, em 1976, o país foi reunificado sob o nome de República Socialista do Vietnam.

Do outro lado deste posicionamento norte americano, mas ainda fazendo parte do pensamento de seus cidadãos, milhares de jovens organizaram protestos que buscavam promover o fim da Guerra do Vietnam, entre eles podemos citar os *hippies*, que, através de uma forma pacifista, tinham o intuito de encerrar este confronto. Entre o movimento hippie³⁴, também podemos destacar o slogan/movimento *Flower Power*, cunhado pelo poeta americano Allen Ginsberg, que promovia uma ideologia de não-violência, juntamente a motes como

³⁴ O Movimento Hippie surgiu na década de 1960, mantendo grande popularidade até os anos 1970, e se tratava de uma parcela do movimento de contracultura nesta época (ALMEIDA; NAVES, 2007, p. 124). Os hippies estavam sempre associados à ideia de paz e amor, defesa de questões ambientais, emancipação sexual, prática de nudismo, utilização de alguns tipos de drogas, entre outras temáticas, adotando um modo de vida nômade ou em comunidades alternativas, buscando a quebra de algumas hierarquias e valores sociais. Os hippies incorporaram em sua cultura diversos aspectos de religiões como o budismo, o hinduísmo e religiões indígenas, negando o nacionalismo, o militarismo, guerras – destaque para a do Vietnam –, economias e governos capitalistas ou autoritários, sociedades patriarcais, tradicionalistas e discriminatórias.

“Faça amor, não faça a guerra”, ou a máxima “Paz e Amor”, que tornaram-se bastante difundidos, principalmente, por causa da repercussão do *Festival de Woodstock*, ocorrido em 1969 e que reuniu milhares de jovens.

O *Woodstock Music & Art Fair*, ocorreu em uma fazenda de 600 acres entre os dias 15 e 17 de agosto deste ano, reunindo os principais artistas, bandas de rock e grupos de música étnica da época (ex. Ravi Shankar), tornando-se um marco na história contemporânea. Este evento é visto por diversos autores como o auge da contracultura (BENEVIDES, 2006, p. 38; RODRIGUES; KOHLER, 2008, p. 51), envolvendo jovens de uma geração que buscavam a liberação sexual, a utilização de drogas como forma de liberdade e de ampliar a percepção sensorial, além de, é claro, a audição dos shows. Também estava inserida nas propostas destes jovens da época, a defesa dos direitos da mulher, havendo um crescente número de jovens adeptos ao feminismo, e à defesa dos direitos dos homossexuais (ZAPPA; SOTO, 2011, p. 14; TEIXEIRA DA SILVA, 2004, p. 194-195), presente, logicamente, na liberação sexual – ocorrida, entre tantos fatores, em decorrência da descoberta da pílula anticoncepcional, em 1960, nos Estados Unidos; dos escritos do psicanalista Wilhelm Reich; e das pesquisas sobre sexualidade de Alfred Kinsey, que gerou a chamada *Revolução Sexual* (ZAPPA; SOTO, 2011, p. 87, 259; CARVALHO, 2012, p. 241).

Com essa nova proposta hippie, também é possível observar profundas modificações na moda da época, que repercutiu em praticamente uma década inteira. Esta também era caracterizada por dicotomias, pelo fato de englobar, ao mesmo tempo, a moda oriental e a ocidental, de cordões tribais e étnicos a roupas camufladas do exército, de túnicas africanas e batas indianas a calças jeans, trajes modernos, plásticos e fluorescentes que remetiam aos avanços espaciais a simples modelos que imitavam a indumentária da marinha (WOODSTOCK, 1969; TROPICÁLIA, 2012).

Dando continuidade ao panorama da época, é possível enumerar, dentre as principais manchetes da década, o falecimento da atriz e sex-symbol de toda uma geração, Marilyn Monroe, em 1962; a morte da cantora francesa Edith Piaf em 1963; o assassinato do presidente estadunidense John F. Kennedy em 1963 e do ativista político Martin Luther King em 1968. Também é imprescindível ressaltar a explosão mundial do *rock'n'roll*, advinda, inicialmente, do grupo britânico *The Beatles* em 1963 e, posteriormente, pelos *Rolling Stones*, em 1965.

No Brasil, transformações intensas também ocorriam. No campo das mídias, podemos citar a criação da *TV Globo*, em 1965 – apoiada financeiramente pelo grupo norte americano *Time-Life* (BOLAÑO, 2004, p. 115; REZENDE, 2000, p. 168) –; o primeiro *Festival*

Nacional de Música Popular Brasileira transmitida pela *TV Excelsior* em 1965; a primeira transmissão em cores no Brasil realizada pela *TV Tupi*; o lançamento do primeiro disco dos mineiros do *Clube da Esquina*, misturando complexas harmonias às influências do rock internacional dos *Beatles*; a estreia do Programa *Jovem Guarda* na *TV Record*, em 1965, liderado pelo cantor Roberto Carlos, tornando-se um sucesso estrondoso no país; a propagação das canções de protesto de Geraldo Vandré, Chico Buarque etc. Nesta década, também foi inaugurado o *Museu de Arte de São Paulo – MASP*, em 1960, e o local da capital federal do Brasil foi transferido do Rio de Janeiro para Brasília no mesmo ano.

Na década de 1970, também é possível destacar diversos acontecimentos que marcaram a época, tanto em âmbito nacional, quanto internacional, entre eles: a conquista do terceiro campeonato da Copa do Mundo pelo Brasil, em 1970, sediado no México; o lançamento do primeiro microprocessador do mundo, o Intel 4004, em 1971; a popularização da televisão em cores; o Golpe Militar no Chile, liderado pelo militar Augusto Pinochet, em 1973; a Revolução dos Cravos em Portugal, em 1974; a Crise do Petróleo, de 1973; a derrota dos Estados Unidos e o término da Guerra do Vietnã; a dissolução do grupo *The Beatles*, entre 1969 e 1970, e a morte de Elvis Presley, em 1977 etc.

Além destes e outros fatos que marcaram a história mundial e brasileira, é imprescindível, nesta pesquisa, destacar a explosão da Tropicália nos anos de 1967 e 1968, a partir dos Festivais da MPB, com todo o seu potencial artístico, inovativo e contestador, sendo exatamente neste ponto, relacionado ao sistema de governo vigente no Brasil, que me aprofundarei um pouco mais neste subcapítulo.

Artistas de diversas áreas como Cinema, Teatro, Pintura, Literatura e Música, tiveram seus trabalhos censurados, materiais apreendidos, quando não, eram perseguidos e intimados a dar depoimentos nas delegacias, sendo muitos destes presos, torturados, “convidados” a se retirarem do país, ou ainda eram assassinados – desaparecendo seus corpos.

No âmbito musical, diversos artistas de estilos e gêneros musicais distintos sofreram com o autoritarismo e a violência no período ditatorial (1964-1985), podemos citar como exemplo Chico Buarque, Geraldo Vandré, Taiguara, Raul Seixas, Zé Kéti, Gonzaguinha, Milton Nascimento, Odair José, Ary Toledo, Adoniram Barbosa, entre outros (BAHIANA, 2006, p. 54-55). No entanto, focaremos nos músicos/compositores que estavam envolvidos com o tropicalismo, por se aproximarem mais da proposta deste trabalho.

O auge do movimento tropicalista foi, em termos, convencionado por pesquisadores do assunto (FAVARETTO, 1979), determinando como marco inicial as apresentações de Gilberto Gil e Caetano Veloso no *III Festival de Música Popular Brasileira da Record*, em

outubro de 1967, e como uma espécie de interrupção, ou redução em sua produção cultural, em dezembro de 1968, com a prisão destes dois ícones do movimento.

Neste festival, Gil apresentou a sua canção *Domingo no Parque*, juntamente ao grupo de rock psicodélico *Os Mutantes*, com a regência do compositor e arranjador Rogério Duprat. De acordo com o músico, esta obra se enquadrava em sua concepção de “Som Universal” (UMA NOITE EM 67), por unir elementos que, no momento, eram tidos como díspares, como o berimbau, a guitarra elétrica, o violão, e uma pequena orquestra, sobrepondo-os em um processo de hibridação que incorporava o nacional e o estrangeiro, o erudito e o popular, o conservador e a vanguarda, entre outros antagonismos.

Caetano Veloso, por sua vez, também incorporou guitarras elétricas em sua apresentação, ao convidar a banda argentina *Beat Boys*, que acompanhou o cantor em sua performance da canção *Alegria, Alegria*. A letra englobava elementos da cultura *pop* mundial, em uma espécie de marcha que citava desde a *Coca-cola*, Brigitte Bardot e outras referências da cultura de massa da época. As canções de Gilberto Gil e Caetano se qualificaram, respectivamente, em segundo e quarto lugar neste festival e impulsionaram grandiosamente a carreira destes dois artistas.

O termo *Tropicália* surgiu da instalação/exposição do arquiteto, pintor e escultor carioca Hélio Oiticica, apresentada no *Museu de Arte Moderna – MAM*, no Rio de Janeiro, em 1967. Este nome, por sugestão do cineasta Luis Carlos Barreto, acabou se tornando o título da canção homônima de Caetano Veloso, *Tropicália* (1967), que, posteriormente, cedeu o nome ao movimento.

Estes artistas, juntamente a Tom Zé, *Os Mutantes*, Gal Costa, Nara Leão e Rogério Duprat – com o suporte de poetas como Torquato Neto e José Carlos Capinam, artistas plásticos como Hélio Oiticica, entre outras personalidades – gravaram em 1968 o LP *Tropicália ou Panis et Circensis*. Este álbum, que veio a ser considerado o “disco manifesto” (BASUALDO, 2007, p. 330) ou “álbum conceitual” (DUNN, 2009, p.115), é uma síntese que veiculou as canções dos artistas, juntamente aos ideais do movimento, marcados pela ironia, críticas sociais e políticas, pela “cafonicidade” (“mau gosto”) e pela ruptura com a cultura nacionalista, tida por muitos como conservadora, vigente no Brasil – contudo, os tropicalistas não se enquadravam, pelo menos declaradamente, em uma postura política de esquerda nem de direita.

Através da inserção de diversos elementos da cultura jovem e da cultura *pop* mundial, os integrantes buscavam uma universalização da MPB, um amálgama que incorporasse

diversas dicotomias e desse continuidade à “linha evolutiva da MPB”³⁵, sintetizando o que Gil e Torquato Neto chamaram de *Geléia Geral*:

Um poeta desfolha a bandeira
 E a manhã tropical se inicia
 Resplandente, cadente, fagueira
 Num calor girassol com alegria
 Na geléia geral brasileira
 Que o jornal do Brasil anuncia
 [...]
 Minha terra é onde o Sol é mais limpo
 Em Mangueira é onde o Samba é mais puro
 Tumbadora na selva-selvagem
 Pindorama, país do futuro
 [...]
 É a mesma dança na sala
 No Canecão, na TV
 E quem não dança não fala
 Assiste a tudo e se cala
 Não vê no meio da sala
 As relíquias do Brasil
 Doce mulata malvada
 Um LP de Sinatra
 Maracujá, mês de abril
 Santo barroco baiano
 Super poder de paisano
 Formioplac e céu de anil
 Três destaques da Portela
 Carne seca na janela
 Alguém que chora por mim
 Um carnaval de verdade
 Hospitaleira amizade
 Brutalidade, jardim (TROPICÁLIA OU PANIS ET CIRCENSIS, 1968)

Até este momento, mais especificamente até dezembro de 1968, quando foi promulgado o Ato Institucional nº 5, os artistas de todas as áreas e intelectuais do Brasil tinham certa liberdade de expressão, mesmo estando em um regime militar, havia poucos problemas com a censura (FAVARETTO, 1979).

³⁵ Caetano Veloso, em um artigo na *Revista Civilização Brasileira*, tratando de uma renovação na “tradição” da música popular brasileira, e dos novos caminhos que o samba pode tomar, defendeu que “Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza de que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto tem “contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba. Aliás, João Gilberto para mim é exatamente o momento em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar-um-passo-à-frente, da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez. Apesar de artistas como Edu Lobo, Chico Buarque, Gilberto Gil, Maria Betânia, Maria da Graça (que pouca gente conhece) sugerirem esta retomada, em nenhum deles ela chega a ser inteira, integral” (VELOSO, 1966, p. 377).

Desde a época do programa *Divino Maravilhoso*, liderado por Caetano Veloso na extinta *TV Tupi* de São Paulo, os tropicalistas já estavam sendo vigiados por agentes militares, pois os *happenings* que ocorriam durante o programa estavam irritando alguns setores mais conservadores da cidade (BASUALDO, 2007, p. 76). Durante uma apresentação na boate *Sucata*, no Rio de Janeiro, um agente do *Departamento de Ordem Pública e Social*, o famigerado *DOPS*, denunciou Caetano e Gil por utilizarem no palco o estandarte “Seja Marginal, Seja Herói”, criado por Hélio Oiticica e que representava o assassinato do bandido *Cara de Cavallo*, que foi executado pela polícia em 1964.

Em 27 de dezembro de 1968, Caetano e Gil foram presos sob o pretexto de “terem desrespeitado o hino nacional e a bandeira brasileira. São levados para o quartel do Exército de Marechal Deodoro, no Rio, onde tem suas cabeças raspadas” (FOLHA, 2013). Em fevereiro de 1969, na quarta-feira de cinzas, ambos foram soltos e seguiram para Salvador, porém, foram obrigados a manter um regime de confinamento, não tendo autorização para aparecerem em público ou concederem depoimentos.

Em julho de 1969, os dois artistas fizeram dois shows de despedida nos dias 20 e 21, no *Teatro Castro Alves*, em Salvador, e partiram com suas esposas, Dedé e Sandra Gadelha, para o exílio na Inglaterra, onde permaneceram cerca de dois anos. Este show se transformou no disco *Barra 69* e foi lançado três anos após o espetáculo.

Outros artistas que estavam envolvidos de forma direta ou indireta com a Tropicália, também tiveram problemas com os militares. O artista gráfico, músico e intelectual baiano, Rogério Duarte foi preso e torturado, junto ao seu irmão Ronaldo Duarte, o que gerou uma grande repercussão promovida pelo jornal carioca *Correio da Manhã* que pedia a libertação dos irmãos Duarte (MIRANDA, 2013). O cineasta baiano que liderou o movimento do Cinema Novo, Glauber Rocha, também foi preso em um protesto que participou contra o regime militar, em frente ao Hotel Glória, no Rio de Janeiro. “A prisão tem repercussão internacional e um telegrama de protesto assinado por Truffaut, Godard, Alain Resnais, Joris Ivens, Abel Gance é enviado ao presidente Castelo Branco e apressa a saída da prisão” (VIANA, 2006). Diversos outros artistas, ativistas de esquerda e intelectuais brasileiros (ou não) também foram perseguidos ou presos e sofreram durante este período de intensa repressão.

Dentre os tropicalistas, Tom Zé também enfrentou diversos problemas com a censura e com os militares. O artista teve inúmeras canções censuradas, entre elas: “*Nave Maria; Protesto Contra; Orgulho e Ganância ou Vá tomar; Dedo; Flipperama ou Agressão à Juventude; Identificação; Mamar no Mundo; Teu Olhar; Guindaste a Rigor; Mestre Sala;*

Acalanto Nuclear; Neném Gravidez; Lua Gira Sol; Cedo é Tarde” (ZÉ, 2003, p. 127), entre outras.

O compositor chegou ainda a ser interrogado pelo *Departamento de Ordem Política e Social - DOPS* e preso pela Polícia Federal. “A primeira prisão aconteceu em 1972, pelo fato de o artista manter contato com um italiano que queria editar suas músicas no país natal e acabou preso por suspeita de contrabando de armas (segundo Tom Zé, o amigo só contrabandeava pedras semipreciosas)” (PORTAL VERMELHO, 2013).

Tom Zé afirma que, “naquele tempo, a Polícia Federal não prendia bandido, bandido grande, de gravata, prendia artista” (PIRULITO DA CIÊNCIA, 2009), além disso, quando estava encarcerado no “fundão do DOPS”, o músico alega que

a coisa que eu tinha mais medo era de ter que dar satisfação por minhas irmãs. Minhas irmãs Lúcia e Estela estavam metidas na ‘barra pesada’, estavam assaltando bancos, estavam pintando o diabo. Estavam sendo procuradas por crime e tal, e eu não sabia onde elas estavam. Eu tinha o maior medo disso, mas não me perguntaram nada e nem fizeram ligações que era irmão delas. E depois eu fui preso outra vez na polícia comum. Aí, meu Senhor... Aí, é muito pior, viu?! Aí eu nem quero... Eu nunca contarei... talvez quando eu estiver bem velho e não tenha mais medo... Eu nunca contarei o que vi lá dentro! A polícia comum é muito pior! (PIRULITO DA CIÊNCIA, 2009).

O artista baiano ainda expõe que, ao ser preso em 1972 em São Paulo, quando os investigadores foram buscar informações em Salvador que pudessem comprometer a situação do preso político,

eu que era o único assalariado do Centro Popular de Cultura – CPC, não tinha ficha no órgão de segurança nacional INBAD, que naquela época era o Instituto Brasileiro de Ação Democrática. Veja que curioso, o assalariado, o que ganhava para trabalhar na esquerda, não tinha ficha (PIRULITO DA CIÊNCIA, 2009).

1.4. O artista multimidiático

Neste subcapítulo, me aprofundi na obra de Tom Zé através de uma abordagem que busca ampliar a compreensão dos elementos que englobam sua música, e que, muitas vezes, acabam sendo depreciados em análises de cunho mais estrito. Dentre os elementos que “gravitam” em torno de suas composições, podemos citar os arranjos; as letras; os instrumentos – convencionais ou não; as performances; a preocupação em estabelecer uma comunicação com o público; a indumentária utilizada nos shows; a cenografia e iluminação do palco; a incorporação de personagens em concertos; as teorias que antecedem as composições e as análises posteriores às gravações, desenvolvidas pelo próprio artista. Diante destes componentes que circundam o núcleo composicional, considerei oportuno denominar este músico como um artista multimidiático.

Nos arranjos de suas canções, apesar de muitos terem sido realizados por outros compositores ou regentes – como Rogério Duprat, Sandino Hohagen, Damiano Cozzela, José Briamonte, entre outros –, existem inúmeros casos em que ocorre uma espécie de trabalho colaborativo, de forma que Tom Zé sugere atmosferas ou características que devem ser incorporadas a estes. Outros arranjos também são desenvolvidos em conjunto com produtores musicais ou arranjadores, por exemplo, quando o tropicalista levava gravações em suas fitas cassete para Jair Oliveira (Jairzinho), que continham ideias e trechos musicais para serem lapidadas no estúdio (FABRICANDO TOM ZÉ, 2006). A partir deste trabalho cooperativo, surgiram as gravações como *Requerimento à Censura; Sem Saia, Sem Cera, Censura; Língua Brasileira*; do disco *Imprensa Cantada* (2003), e a maioria dos arranjos das canções do disco *Estudando o Pagode* (2005).

Em relação às letras de Tom Zé, é possível afirmar que estas possuem uma enorme importância para o músico, pois ampliam a comunicação que este estabelece com seu público. Com a vinda dos tropicalistas para São Paulo, foram firmados, através do maestro Júlio Medaglia, contatos e parcerias entre os baianos e os poetas concretos Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari. (TROPICÁLIA, 2013). Desta forma, os poetas paulistas também participaram da composição de várias obras de Tom Zé, desde poemas recitados, poemas-visuais, a opiniões em letras de música e até mesmo capas de disco.

Desde o álbum *Tom Zé*, de 1970, o músico já utilizava alguns recursos da poesia concreta, como por exemplo, os neologismos utilizados na canção *Jimmy, Renda-se*. No disco *Tom Zé*, 1972, posteriormente relançado como *Se o Caso é Chorar*, também podemos notar

traços deste experimentalismo poético em *Menina, Amanhã de Manhã* e, logicamente, na introdução da canção *Senhor Cidadão*, iniciada com o poema de Augusto de Campos, recitado por ele mesmo, de nome *Cidade, City, Cité* (1963):

atrocaducapacaustiduplielastifeliferofugahistoriloqualubrimendimultipliorganiperiodi
plastirapareciprorustisagasimplitenaveloveravivaunivoracidade³⁶

Em *Todos os Olhos*, disco de 1973, Tom Zé compôs em parceria com Augusto de Campos a música *Cadamar*, que também se insere nesta proposta. Além desta, também estão presentes no álbum, o poema visual *Olho por olho*, de Augusto de Campos, sendo a construção da arte gráfica da capa do LP uma proposta de Décio Pignatari, melhor explicada no subcapítulo 3.4..



Figura 1: Poema *Olho por Olho* (1964) de Augusto de Campos

³⁶ É importante frisar que a diagramação original do poema ocorre em uma única linha.

Além disso, é preciso evidenciar que as letras deste artista baiano, em diversas canções, se preocupam com questões sociais, políticas e estéticas, em que o compositor desenvolve críticas baseando-se em uma ironia bastante marcante. Algumas canções também abordam temas de caráter mais sentimental, ou lírico-amoroso, tanto de uma forma mais séria, descrevendo um sofrimento, quanto de uma maneira mais sarcástica. No capítulo 3 são analisadas algumas peças que envolvem estas características.

A respeito da utilização de instrumentos não convencionais, da construção de instrumentos, ou do uso de instrumentos convencionais de forma não muito usual, é possível inferir que Tom Zé pode ter iniciado sua pesquisa neste universo de sonoridades a partir de seu contato com o professor suíço Walter Smetak, da Universidade Federal da Bahia. O tropicalista estabeleceu um convívio com este docente quando ainda estudava música em Salvador. Smetak foi convidado por Koellreutter para lecionar violoncelo, em 1957, nos *Seminários* da UFBA, e possuía uma espécie de oficina de construção de instrumentos-esculturas – em um porão da Escola de Música da universidade – criados a partir de materiais locais como cabaças, cocos e bambus.³⁷

Entretanto, as propostas de Tom Zé e Smetak se mostram bastante diversas, já que o compositor suíço estava mais interessado na ampliação da consciência e da espiritualidade – influência do contato com a *Eubiose*³⁸ – através do fazer artístico, de suas *plásticas-sonoras*, do microtonalismo, da improvisação e da relação com o mítico e pesquisas sobre instrumentos étnicos e ancestrais (SCARASSATTI, 2008). Enquanto, de forma divergente, o artista baiano acabou direcionando suas pesquisas de sonoridades e criação de instrumentos para o ruído, para o moderno (revolução industrial), para a máquina (o mecânico, as cidades) e para questões mais estéticas que se aproximam mais dos *Intonarumori* do futurista Luigi Russolo e dos *ready made* de Marcel Duchamp, como também destaca o musicólogo Marco Scarassatti

³⁷ No entanto, a partir do aprofundamento em leituras e da observação de entrevistas e documentários, notei que, tanto Tom Zé, assim como a maioria dos autores lidos, não se referia muito a este docente como influente na obra do artista de Irará. Além disso, também conclui que, o contato que outros artistas tropicalistas estabeleceram com Smetak, como Caetano Veloso e Gilberto Gil, foi muito mais intenso, pois envolvia a participação em reuniões e aulas deste docente, frequência na oficina do artista suíço, até produções de disco do compositor – exemplo, *Smetak* (1975). Caetano e Gil também compuseram músicas que mencionavam o músico europeu, como *Épico* (1972), de Caetano e *Alfômega* (1969) de Gil, sendo que Gilberto Gil, inclusive, tornou-se, posteriormente, padrinho do filho mais novo de Smetak, Uibitú (SCARASSATTI, 2008, p. 64).

³⁸ A Eubiose é uma espécie de doutrina ou sistema de iniciação espiritual e esotérica, que considera o Brasil como o berço de uma nova civilização. De acordo com o site oficial da Sociedade Brasileira de Eubiose, ela está associada a “viver em perfeita harmonia com as leis universais. Em outras palavras, é a ciência da vida, a sabedoria iniciática das idades. É vivenciar um conjunto de conhecimentos, cujo objetivo primordial é congrega, construir e religar integralmente as dimensões do sagrado, profano, divino e humano”. Disponível em: <<http://www.eubiose.org.br/site/br/>>. Acesso: 14 de Mai. 2014.

(2008, p. 139). Tom Zé chegou a construir e utilizar diversos instrumentos ao longo de sua carreira, entre eles o *Buzinório*, a *Serroteria*, o *Enceroscópico* e o *HertZé* (ESTADÃO, 2013).

Estes experimentalismos de Tom Zé, associados a uma preocupação em comunicar sua mensagem ao público, desencadearam o desenvolvimento de uma performance bastante ampla e madura no artista, sendo que esta envolve tanto elementos como a indumentária utilizada nos shows, a cenografia do palco, a iluminação, quanto as teorias que antecedem estas performances e composições. Além disso, é de grande relevância destacar que estas performances estão sempre associadas a um âmbito social e político.

Como já citamos anteriormente, quando abordamos a formação musical do artista em Irará, desde o início da carreira, em sua primeira apresentação na televisão, em Salvador, 1960, já era possível identificar uma preocupação do artista com a performance. Ou seja, em estabelecer um acordo-tácito entre o artista e o público, palco e plateia. Para isso, o músico utilizava como artifícios o que chamou de *choque de presentidade* (ZÉ, 2003, p. 22), em que o compositor buscava temas atuais em suas letras que também incorporassem a vivência e a realidade de seu público. Além disso, para sua apresentação na *TV Itapoã*, o tropicalista baseou-se no *homem da mala*, ou caixeiro viajante, personagem das cidades do interior que transforma a praça em palco e o público em plateia para vender seus produtos. Quando Tom Zé preparou seu terno com diversos adereços, em que cada objeto possuía um significado condizente com as principais notícias da época, seu intuito era de, realmente, “fazer de seu corpo um cenário” (ZÉ, 2003, p. 44) e, para isto, abordou diversas questões sociais, políticas e econômicas. Tom Zé ainda utilizou o sarcasmo como crítica, a partir do título de sua própria canção, *Rampa para o fracasso*, que remetia à rampa do Planalto Central de Brasília, em um programa de TV cujo nome era *Escada para o Sucesso*. Esta acidez do compositor se manifesta até os dias atuais em suas letras e em suas atuações, no intuito de gerar críticas ou reflexões do público, de incomodar.

Esta questão de criar um *incômodo*, citado pelo filósofo Silvio Gallo (2012, p. 308), sempre presente nas obras do tropicalista, torna praticamente impossível dissociar sua música de sua performance, já que o importuno de suas letras é reforçado por suas atuações. Desta forma, também seria infactível discutir sua performance isolada de seu contexto social ou político, afinal, todos estes elementos são interdependentes, são como pilares em sua obra.

Em suas performances, por diversas vezes a canção é interrompida para que seja priorizada a interação com o público, ou seja, a compreensão, por parte dos espectadores, de elementos musicais, letrísticos ou performáticos. O artista abdica deste processo de cristalização formal de suas músicas – e de seu espetáculo –, dilatando ou contraindo as suas

partes e seu tempo/andamento, para buscar ampliar esta comunicação, sobretudo ao que diz respeito à mensagem incorporada na canção.

Tom Zé, por diversas vezes, em concertos no exterior do país, se deu ao trabalho de traduzir trechos de suas letras para o idioma local, ou mesmo teve de recorrer ao corpo para concretizar o ato de comunicação com o público (FABRICANDO, 2006). É possível confirmar a importância do gestual nos shows/performance do artista, no trecho em que este alega que “como achava que até as palavras eram pouco para me expressar, eu sempre botei o diabo no corpo” (ZÉ, 2003, p. 279).

O teórico suíço Paul Zumthor defende que, “qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou a espremer para extrair a substância) a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irreduzível, a ideia da presença de um corpo” (2007, p. 38). Entretanto, o autor ainda afirma que a performance não se liga apenas ao corpo, mas também ao espaço através deste corpo, sendo que, estas ligações, são conectadas pelo conceito de *teatralidade*. Neste sentido, o requisito para uma performance efetiva se encontra na intenção do artista, ou seja, deve haver uma *intenção de teatralização*, assim como um reconhecimento do público de um espaço de ficção, que foge ao ‘real’. Deve haver um acordo tácito entre o artista e os espectadores – assim como desempenha o *homem da mala* –, para que ocorra, de fato, a performance. Um deve apresentar e o outro assistir. Embora “o outro” também possa intervir.

Desta forma, Tom Zé explica este acordo a partir deste personagem, caracterizando-o como um arquiteto ardiloso, que constrói instantaneamente seu anfiteatro, designando as funções dos participantes (ZÉ, 2003, p. 42). Para o tropicalista, este homem serviu como uma fonte de inspiração em seu enfrentamento do palco, de forma a tentar desenvolver este acordo durante suas performances. Certamente, além das atuações, este acordo tácito é reforçado pelo figurino, cenografia e iluminação utilizada no palco. Podemos citar como exemplo, o DVD de seu show *O Pirulito da Ciência* (2010), em que o músico, para representar a ideia de que suas composições são “fabricadas”, como em uma oficina, sendo experimentadas, forjadas e adaptadas, veste um óculos de proteção, um capacete, luvas e um traje de operário, sendo a cenografia também condizente, através de uma ambientação de cabos, ferramentas, esmeris e escadas.³⁹ Tal cenografia também acompanha o propósito da irônica canção *Classe Operária*,

³⁹ Destaco que, apesar deste exemplo não estar inserido no recorte temporal das décadas de 1960 e 1970, acredito que esta proposta performática é condizente a um projeto anterior do artista, presente em sua obra desde sua primeira aparição na T.V., no início década de 1960, e que foi sendo aprimorada e desenvolvida.

que satiriza os cantores “engajados” que afirmam representar esta classe, para isto, Tom Zé utiliza um megafone para cantar/falar a letra:

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 plateia, 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 (PIRULITO DA CIÊNCIA, 2010).

A respeito da iluminação de palco, também pode-se destacar sua função essencial na performance da canção *Brigitte Bardot*, cujo eixo axial é a dinâmica. Nesta peça, no momento em que os instrumentos e a voz estão caminhando para o *pianíssimo*, quase sussurrados, há um foco de luz em Tom Zé, que acompanha esta dinâmica, diminuindo a gradação da luz. No entanto, quando, bruscamente, a canção se torna *fortíssima*, todas as luzes são acesas com a maior intensidade, ampliando o choque e a surpresa do público. Outras questões a respeito desta canção também são discutidas no subcapítulo 3.4..

1.5. Os Seminários de Música da UFBA e as vanguardas

Neste subcapítulo abordarei a criação dos *Seminários de Música* da UFBA, que, posteriormente, deram origem ao curso superior de música desta universidade. Optei por discutir esta temática, devido à função de grande relevância que julgo terem exercido estes seminários na formação musical do compositor pesquisado, Tom Zé, que frequentou este curso composto por músicos, instrumentistas, compositores e professores de destaque internacional. Além disso, também é destacado o momento de efervescência cultural e intelectual que a Bahia – mais especificamente, Salvador – viveu durante a reitoria de Edgard Santos na Universidade da Bahia, que proporcionou a vinda de diversos artistas e teóricos para o território brasileiro e soteropolitano.

Inicialmente, tinha a intenção de seccionar este subcapítulo em partes que abordassem as influências e diálogos que teóricos, músicos e docentes destes seminários estabeleceram com o artista iraraense, discutindo então, quais elementos, possivelmente foram apropriados em sua obra, a partir deste contato, dentro do recorte temporal estabelecido nesta pesquisa (1967-1976). No entanto, com o aprofundamento em leituras sobre alguns docentes deste curso, como Ernst Widmer e Walter Smetak – que lecionaram disciplinas para Tom Zé nesta época – pude constatar que a sua influência na obra analisada do artista baiano não foi tão marcante quanto a de outros professores.⁴⁰ Certamente, o educador que exerceu maior influência em sua obra foi Hans-Joachim Koellreutter, como irei evidenciar no próximo subcapítulo. Desta forma, optei por priorizar este diálogo neste trabalho, visto que a consonância entre alguns pontos de suas obras e noções conceituais foi, inclusive, um dos gatilhos disparadores desta pesquisa. É importante ainda frisar que, o fato de priorizar o diálogo entre Koellreutter e Tom Zé nesta dissertação, não restringe algumas citações a Widmer e Smetak, porém, em níveis bem mais reduzidos.

No ano de 1808 foi fundada a Escola de Cirurgia da Bahia, posteriormente chamada de Faculdade de Medicina da Bahia, sendo esta, a escola de medicina mais antiga do Brasil e o segundo curso superior mais antigo do país. Apenas em abril de 1946, em decorrência da junção de diversos cursos superiores, a instituição foi elevada à condição de Universidade (FAMEB, 2014). Atualmente, a Universidade Federal da Bahia possui quatro campi, sendo dois desses na capital litorânea do estado, Salvador, e os outros dois no interior da Bahia, nos municípios de Vitória da Conquista e Barreiras.

Desde o estabelecimento desta instituição como universidade, a reitoria foi presidida pelo médico, professor e político Edgard Santos, mais especificamente entre os anos de 1946 e 1961⁴¹. Santos liderou o processo de federalização da atual UFBA e criou o Hospital das Clínicas da Universidade, que hoje recebe seu nome, tendo grande relevância em atendimentos médicos na capital soteropolitana. Apesar da formação na área de medicina, Santos também nutria um amplo interesse pelas artes e realizou grandes investimentos neste setor, fundando as primeiras escolas superiores de música, teatro e dança do Brasil.

⁴⁰ Conforme citado na pág. 56 do subcapítulo *O artista multimidiático*.

⁴¹ Entre os anos de 1961 e 1964 Albérico Fraga assumiu o posto da reitoria. De acordo com informações do próprio site da UFBA, seu reitorado foi prejudicado por dificuldades financeiras e por perturbações políticas nacionais, durante a presidência de Jânio Quadros (UFBA, 2014). Entre os anos de 1964 e 1967 o reitor foi o engenheiro Miguel Calmon.

Conforme já mencionado no subcapítulo 1.2. Bahia – São Paulo⁴², os *Seminários de Música da Bahia* foram criados em 1954 e antecederam a criação do curso superior de Música da UFBA, consolidado, formalmente, apenas anos depois. No entanto, este curso logo se tornou referência nacional no ensino artístico, devido aos elevados níveis de teoria e prática musical dos docentes convidados e à efervescência cultural, intelectual e artística de vanguarda que estava se desenvolvendo na Bahia naquele momento.

É importante lembrar que, neste ínterim, países da Europa e de outros continentes passavam por um período conturbado de pós-guerra (Segunda Guerra Mundial, 1939-1945), sendo assim, a vinda destes docentes de países como Alemanha, Itália e, até mesmo Suíça, para o continente sul-americano foi favorecida, devido à crítica situação em que se encontravam diversas nações europeias.⁴³

Como exemplo deste processo migratório – porém, neste caso, tratando-se do período de “entreguerras” – pode-se citar o caso do ainda jovem instrumentista e educador Koellreutter, que se transferiu para o Brasil com apenas 22 anos, em 1937, em decorrência de seu noivado com uma moça judia na Alemanha, que desagradou a sua família e acarretou em problemas com a Gestapo⁴⁴ de Adolf Hitler.

Diante do momento histórico e político instaurado no Brasil, composto pelo nacionalismo e autoritarismo ditatorial do Estado Novo (1937-1945) de Getúlio Vargas, “a criação musical se apresentava muito pouco diversificada: a formação de instrumentistas e professores, incipiente e inadequada, e o meio artístico, carente de informação e impregnado de preconceitos estéticos” – de acordo com a teórica, educadora e instrumentista Saloméa Gandelman (KOELLREUTTER, 1984, p. 8). Sendo assim, o compositor alemão transitou por diversas capitais, como Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte, entre outras cidades, atuando no campo do ensino musical, que julgou mais urgente e necessário.

No Brasil, Koellreutter lecionou em diversas instituições, como no Conservatório de Música do Rio de Janeiro (1938) e na Escola Livre de Música da Pró-Arte, em São Paulo (1952) – participando da fundação e direção deste último estabelecimento de ensino. Também criou e liderou o grupo/movimento musical moderno *Música Viva*⁴⁵ (1939). Colaborou ainda

⁴² Páginas 38 e 39.

⁴³ Antônio Risério ainda reforça este posicionamento, chamando-o de “diáspora atlântica da inteligência europeia” ao abordar o caso de artistas e intelectuais como Gropius, Mies van der Rohe e Schoenberg, que buscaram abrigo nos EUA (1995, p. 80).

⁴⁴ Redução gerada a partir do termo *Geheime Staatspolizei*, que significa: Polícia Secreta do Estado Alemão da época.

⁴⁵ Movimento musical vanguardista brasileiro de grande relevância no final de década de 1930, que perdurou até o início da década de 1950. Incorporaram este movimento o teórico Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, e os

com a fundação da Orquestra Sinfônica Brasileira (1944), dos *Seminários Internacionais de Música* da Universidade Federal da Bahia – UFBA (1954), e na criação do *Centro de Pesquisa em Música Contemporânea* da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG (1985), onde atuou como professor e diretor (KOELLREUTTER, 1997, p. 8-24). É válido lembrar que Koellreutter somente naturalizou-se brasileiro em 1948, mais de uma década após ter se transferido para o país. E finalmente, em 1953, recuperou a cidadania primeira, que lhe foi devolvida pelo governo alemão, após ter sido cassada em 1937 (RISÉRIO, 1995, p. 81).

De acordo com o antropólogo Antônio Risério, a escolha do reitor Edgard Santos em convidar o maestro alemão para coordenar os *Seminários de Música* contrariava frontalmente a ideologia nacionalista vigente no campo da cultura. Para Risério, Koellreutter chegou em um contexto de adversidade. “Não tinha nada a ver com nacionalismo, nem com tonalidade. Trazia em sua bagagem o cosmopolitismo vanguardista e, como antídoto para o caos inicial da atonalidade, a rígida disciplina dodecafônica” (RISÉRIO, 1995, p. 53).

Em *Avant-garde na Bahia* (RISÉRIO, 1995), o antropólogo ainda afirma que grande parte desta efervescência cultural vivida na Bahia, neste momento, foi gerada por esta atitude do reitor Edgar Santos em trazer artistas e intelectuais do exterior, que, de certa forma, em suas idiossincrasias, se opunham ao pensamento nacionalista predominante na *Era Vargas* (1930-1945), tanto no campo político, quanto num âmbito artístico. Além de Koellreutter, também foram trazidas a arquiteta modernista italiana Lina Bo Bardi; a dançarina e coreógrafa polonesa Yanka Rudzka – que assumiu a direção da escola de dança da universidade; o filósofo e escritor português Agostinho da Silva – fundador dos *Centros de Estudos Afro-Orientais*, em 1959, na Bahia; o fotógrafo e antropólogo/etnólogo autodidata francês Pierre Verger. Entre os brasileiros que estavam envolvidos nesta confluência intelectual e artística, pode-se destacar o cenógrafo e diretor de teatro Martim Gonçalves; o advogado, militante político e crítico de cinema Walter da Silveira; o médico, poeta concreto e crítico de arte Clarival Valladares; o antropólogo Vivaldo da Costa Lima em suas pesquisas sobre o candomblé jeje-nagô; entre muitos outros.⁴⁶

No campo da música foram convidados o violoncelista, criador de instrumentos musicais/artista plástico e compositor suíço, Anton Walter Smetak; o regente e violoncelista italiano Piero Bastianelli; e o pianista, regente e professor, também suíço, Ernst Widmer, que assumiu a direção dos *Seminários de Música* da Universidade Federal da Bahia em 1963. É

compositores Heitor Villa-Lobos, Cláudio Santoro, César Guerra Peixe, Eunice Katunda e Edino Krieger (KATER, 2001).

⁴⁶ Ainda é necessário destacar que, neste contexto, e nesta conjuntura cultural baiana também se desenvolvia o movimento do Cinema Novo, tendo com um de seus principais nomes o cineasta Glauber Rocha.

relevante lembrar que a fundação deste curso teve como responsável o maestro Koellreutter, que também se encarregou de sua direção entre os anos de 1954 e 1963 (RISÉRIO, 1995, p. 90).

No discurso de abertura dos *I Seminários Internacionais de Música*⁴⁷ – curso que perdurou por cinco semanas, com a frequência diária de mais de 200 estudantes – proferido pelo educador alemão, em 1954, na UFBA, é possível destacar traços que já compunham o pensamento koellreutteriano, mas que se adensariam ainda mais com o passar do tempo. Entre estas características, pode-se salientar uma visão de caráter mais humanista do teórico, que defendia aspectos como a horizontalidade na educação – em oposição a uma hierarquia elevada do professor em relação ao aluno –, uma maior integração e respeito entre as culturas e a oposição a filosofias de cunho determinista, racionalista e causal, como nos trechos:

Os *Seminários* constituirão um verdadeiro laboratório artístico de alunos e mestres, em cujo recinto serão livres, inteiramente livres, a opinião, as ideias e, o que é decisivo, a crítica. Sem crítica não há evolução. E em nosso corpo docente não há um único professor que tenha receio da crítica ou das opiniões dos seus discípulos. O professor do nosso movimento é o conselheiro, o guia e, principalmente, o amigo do aluno. Consciente da relatividade de sua cultura, está sempre disposto a aprender e a enriquecer seus conhecimentos com os que confiam a ele sua formação (KOELLREUTTER, 1997, p. 30-31).

O educador ainda emite críticas à educação normalizadora das academias e conservatórios brasileiros, mostrando-se bastante otimista em relação a este projeto na Bahia, que visa uma formação mais abrangente⁴⁸, desenvolvido juntamente a outros docentes, a convite do reitor Edgard Santos:

Os *Seminários Internacionais de Música – Bahia* e todo o nosso movimento visam uma renovação do ensino musical em nosso país, num sentido moderno e atual.

⁴⁷ De acordo com a musicista e pesquisadora Ilza Nogueira, estes seminários ocorreram entre os dias 24 de Junho e 30 de Julho de 1954, na Universidade da Bahia (UBa), e resultaram na criação dos *Seminários Livres de Música*, ainda em Outubro do mesmo ano, representando a fundação da primeira escola de arte da UBa (Música) – seguida por Teatro e Dança (2011, p. 352).

⁴⁸ Neste discurso, Koellreutter critica a enorme preocupação de conservatórios e de alunos em se tornarem virtuosos no manejo de determinado instrumento, uma preocupação que gera, de acordo com ele, uma competitividade quase esportiva, esquecendo-se “do fato de que a virtuosidade não é finalidade, mas sim um meio. [...] Esquecendo-se do principal: a música” (KOELLREUTTER, 1997, p. 31).

Visam igualá-lo ao ensino dos grandes centros culturais da Europa e dos Estados Unidos, integrando-o no conjunto do sistema educacional, assim como nos ensinaram a cultura helênica e o “*Quadrivium*” medieval, que aliava à arte musical as ciências da geometria, da aritmética e da astronomia [...] eliminando a nefasta tendência ao diletantismo e ao academismo estéril e infrutífero, que ainda existe em nós, e desenvolver o aspecto humano da arte e da educação artística (KOELLREUTTER, 1997, p. 29-30).

Este pensamento de busca de uma maior autonomia dos docentes e discentes é condizente ao Programa do *Setor de Música da Universidade da Bahia*, como podemos observar no documento resgatado pelo musicólogo e compositor Carlos Kater, em seu livro *Música Viva e H. J. Koellreutter: Movimentos em direção à modernidade* (2001, p. 343-349), sobretudo no trecho que se refere aos direitos e obrigações dos corpos docentes e discentes: “Aos professores é assegurada absoluta liberdade na organização do programa de ensino” (p. 347).

De acordo com Kater, este documento é provavelmente de 1954, e nos traz informações sobre a organização dos cursos, as condições de admissão, as matérias obrigatórias, os exames e provas parciais, as classes coletivas e individuais, os *Seminários Internacionais de Música* da Bahia, e sobre os certificados de conclusão. Destaco aqui alguns dados relevantes de forma a especificar com maior propriedade a formação dos alunos que frequentavam estes cursos:

DA ORGANIZAÇÃO DOS CURSOS:

O ensino musical no Setor de Música da Universidade da Bahia, subdivide-se em:

- A) Seção Instrumental (instrumentos de teclado, de cordas de sopro e percussão)
- B) Seção de Canto
- C) Seção Teórica:
 - a) matérias técnicas: composição, harmonia e contraponto, fuga, teoria
 - b) matérias musicológicas: história, estética, sociologia da música, folclore, crítica musical
- D) Seção de Regência (regência coral e sinfônica)
- E) Seção Radioelétrica (aproveitando a magnífica aparelhagem radioelétrica da Universidade, recomenda-se a organização dos primeiros cursos especializados no Brasil, destinados a preparar os técnicos e especialistas para rádio, gravação, cinema e música eletrônica)

F) Seção de Dança (rítmica, ginástica, dança, coreografia)

Deverão ser criadas ademais seções de Música Sacra, de Música Popular e Jazz e uma Seção Dramática Musical (2001, p. 344).

Ainda ressaltando alguns elementos da formação dos discentes, acredito que as seguintes informações também possuem relevância na compreensão da educação de Tom Zé mais voltada para o universo erudito:

DAS MATÉRIAS OBRIGATÓRIAS:

Os estudos no Setor de Música da Universidade da Bahia – com exceção da seção de dança – compreendem uma matéria principal e as seguintes matérias obrigatórias:

- A) Matérias práticas: improvisação e canto coral.
- B) Matérias teóricas: teoria, solfejo, história, ditado musical, harmonia e contraponto, história das formas, análise, estética, sociologia da música, história dos instrumentos, acústica, folclore, fuga.
- C) Matérias pedagógicas: pedagogia, interpretação, metodologia, prática de ensino.
Acrescenta-se, obrigatoriamente as seguintes matérias especializadas para a:
 - A) Seção Instrumental: a) matéria principal, piano: leitura à primeira vista e acompanhamento.
b) matéria principal, instrumento de cordas, de sopro ou percussão: piano, prática de orquestra, música de câmara, leitura à primeira vista.
 - B) Seção de Canto: piano, dicção, línguas, conjunto de câmara.
 - C) Seção Teórica: a) matéria principal, composição: piano, dois instrumentos suplementares (cordas e sopro), instrumentação e orquestração e estudo de partituras.
 - D) Seção de Regência: piano, dois instrumentos suplementares (sopro e cordas), leitura à primeira vista, estudo de partitura, instrumentação e orquestração, técnica vocal.
 - E) Estudo de Dança: Rítmica, Solfejo, Teoria Musical, Improvisação, Composição, Antropologia, Coreografia, Pedagogia, Teoria das Artes, Estética (2001, p. 345-346).

Apesar da autonomia dos docentes descrita tanto por Koellreutter quanto por Tom Zé – como se pode observar no próximo subcapítulo – ressalto o estabelecimento de alguns parâmetros de ensino, ou grades curriculares, que, mesmo não se sujeitando ao currículo

oficial do Ministério da Educação, estabelecem algumas regras e normas, o que restringe, ainda que de forma reduzida, a liberdade na atuação dos professores e alunos desta instituição.

Retornando ao depoimento de abertura de Koellreutter, realço, por fim, também a possibilidade de se notar em sua fala, visões embrionárias que remetem ao que, mais tarde, se consolidaria em sua chamada *Estética Relativista do Impreciso e do Paradoxal*, associada a uma *mudança de paradigma*, como nos trechos:

Neste momento de total mutação de consciência humana [...] - que somente encontra algo semelhante na situação intelectual que abalou o mundo na transição da Idade Média para a Renascença -, urge dar aos jovens os necessários fundamentos para superar os preceitos de um mundo limitado e estreito, firmemente fundamentado nas ideias materialistas de uma filosofia racionalista e causalista [...] É necessário construir. Desenvolver e afirmar em nós as faculdades indispensáveis para a assimilação e o domínio dos conhecimentos, que provém das últimas descobertas da ciência que revolucionaram nossa época [...] forças descobertas pelas ciências modernas [...] Sabemos hoje, que até mesmo o mundo dos números e de suas leis tem apenas valor relativo a fatos materializados do mundo concebido pelo dualismo espaço-tempo (KOELLREUTTER, 1997, p. 30-31).

Como se pode observar, Koellreutter defende em seu discurso a ideia de uma grande transformação no pensamento da época, isto é, do estabelecimento de um novo *zeitgeist* associado às recentes descobertas do campo científico. Sendo assim, afirma que a sociedade daquele momento se situava em uma fase de transição histórica, tais como foram observadas entre os períodos da Idade Média e a Renascença, o Barroco, Classicismo, Romantismo etc. Este pensamento que conecta a arte à concepção de um novo paradigma científico – e, conseqüentemente, a uma transformação da consciência humana em sua relação com o mundo – é notado em diversos depoimentos do maestro alemão concernentes à sua *Estética Relativista*. Desta forma, se faz necessário elencar alguns pontos desta perspectiva que foram apropriados, mesmo que de forma inconsciente ou indireta, pelo compositor Tom Zé em seu contato com o maestro alemão.

1.6. H. J. Koellreutter e Tom Zé

Neste subcapítulo tenho a intenção de discutir o contato e a influência e diálogo entre o docente Koellreutter e seu aluno Tom Zé, durante a formação musical do compositor baiano nos *Seminários de Música* de Salvador, e as apropriações destas visões do compositor alemão em sua obra, ainda que realizadas de maneira indireta ou inconsciente. Desta forma, buscarei pontos em comum entre os proferimentos e obra do maestro alemão e elementos estéticos e composicionais do artista iraraense.

Em concordância com Risério, Carlos Kater (1997, p. 18-21) afirma que Koellreutter lecionou e dirigiu os *Seminários de Música* da Bahia entre os anos de 1954 e 1963, sendo assim, como Tom Zé ingressou nesta instituição em 1962 (ZÉ, 2003, p. 299), o contato entre estes dois artistas ocorreu, ao menos inicialmente, nesses dois anos de 1962 e 1963.

Em 1963, egresso do Conservatório de Zurique, o regente suíço Ernst Widmer, assumiu o cargo de direção e a disciplina de composição do curso na Universidade da Bahia. Desde 1956 Widmer já havia se mudado para o Brasil, a convite do maestro alemão, que lhe concedeu este posto e retornou à Alemanha no ano de 1963 para dirigir o Departamento de Programação Internacional do Instituto Goethe de Munique (KOELREUTTER, 1997, p. 21). Risério chegou a indicar que as pressões de grupos universitários de cunho esquerdista, assim como ataques reacionários da imprensa, acabaram criando conflitos com Koellreutter e outros artistas trazidos à Bahia por Edgard Santos – como Martim Gonçalves e Lina Bo Bardi que, com o tempo, cansaram-se destes atritos e acabaram se dirigindo para outros estados do Brasil ou até mesmo outros países. Nas palavras do autor: “Enfim, a mediocridade suburbana e a velhacaria paroquial triunfavam provisoriamente, exorcizando e expelindo da Bahia o refinamento estético-intelectual” (RISÉRIO, 1995, p. 24). No entanto, o antropólogo ainda afirma que, apesar de terem deixado Salvador, seus ensinamentos permaneceram e se impuseram em diversos estratos do campo acadêmico e social.

Inserido nesta linha de pensamento, é muito comum observarmos na fala de Tom Zé, ao se referir à sua formação musical na UFBA, um grande entusiasmo por ter participado deste momento de efervescência cultural e intelectual em Salvador – assim como também é perceptível em discursos de compositores tropicalistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil. De acordo com o músico de Irará, o estudo de cada estilo musical nos *Seminários de Música* era exigido e acompanhado com bastante rigor pelos docentes, desde os exercícios de

contraponto clássico à Palestrina,⁴⁹ até os trabalhos mais próximos da linguagem dodecafônica. No entanto, para Tom Zé, o que mais interessava aos professores era a linha tênue – ou, em suas palavras, a “linha assintótica” – entre a técnica e a imaginação. Ou seja, estes educadores “invadindo a Bahia dos orixás com as loucuras da Escola de Viena” tinham como prioridade a liberdade e independência dos discentes, “era como se dissessem: “Nós ensinamos técnicas. Mas não façam delas correntes e grilhões”” (ZÉ, 2003, p. 51).

O músico baiano ainda vai adiante em sua descrição:

pode-se dizer que nossa escola era um experimento de desculturação. Pois são bem conhecidos os fundamentos do pensamento do prof. Koellreutter e, entre outras coisas, o peso que ele dá aos princípios da música-filosofia-oriental – estranhos ao Ocidente e ainda naquele tempo olhados aqui pelo círculo culto com desconfiança. Falo também em contracultura porque o prof. Koellreutter só aceitou ir para a Bahia com a liberdade de ignorar completamente o currículo oficial do ensino de música do Ministério da Educação, independência que praticou com cuidado e perseverança. Tanto que, quando os alcançamos, nossos diplomas oficialmente não valiam nada, mas todas as escolas do Brasil lutavam para nos contratar: Fernando Cerqueira foi pescado pela Universidade de Brasília; Lindembergue Cardoso ganhou uma Bienal de Veneza, mas a Escola o reteve em Salvador; Rinaldo Rossi foi para o Rio, e acabou diretor da Rádio Ministério da Educação; Jamary Oliveira era disputado para lecionar; eu ensinei na própria Universidade da Bahia durante o último ano de curso (ZÉ, idem, ibidem).

Neste depoimento é possível notar alguns pontos relevantes para esta pesquisa, sobretudo ao enfatizar o contato de Koellreutter com as músicas e culturas/filosofias orientais⁵⁰ desde épocas que antecedem os *Seminários*, assim como da pretensa liberdade, ainda que restrita, dos docentes em organizarem o conteúdo de ensino – conforme evidenciado no programa do *Setor de Música* –, e da autonomia que estes professores buscavam incorporar aos alunos da universidade.

⁴⁹ Referentes às técnicas de composição contrapontísticas de Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1595).

⁵⁰ Mais especificamente da Índia, China e Japão, países que, posteriormente, Koellreutter acabou estabelecendo residência por alguns anos, quando representou o Instituto Goethe nestes locais. Sendo que, antes de lecionar na UFBA, em 1953, o compositor já havia visitado, em turnê, a Índia e o Japão. Neste ano, também foi professor de Composição e Estética na *Academia de Música de Musashino*, em Tóquio, Japão (KOELLREUTTER, 1997, p. 18).

Durante este curso, Tom Zé frequentou disciplinas ministradas pelo Prof. H. J. Koellreutter (*História da Música*); pelos Profs. Walter Smetak e Piero Bastianelli (*Violoncelo*); Prof. Ernst Widmer (*Composição e Estruturação Musical*); Prof. Yulo Brandão (*Contraponto*); Prof. Jarmy Oliveira (*Harmonia*); Prof^a. Aida Zolinger (*Piano*) e pela Prof^a. Edy Cajueiro (*Violão*). Sendo que, após a conclusão do curso, o artista lecionou, em 1967, disciplinas de *Contraponto* e *Harmonia* neste estabelecimento, participando também, como violoncelista da Orquestra Sinfônica da UFBA (ZÉ, 2003, p. 299). Esta atividade, de certa forma, já era prevista pelo Programa do *Setor de Música da Universidade da Bahia – SMUB*, pois, como observamos em Kater (2001, p. 347), uma das obrigações que os docentes tinham era, justamente, a de “formar professores para o *Setor Universitário de Música*, e preparar os naipes de sua especialização da Orquestra Universitária.

Tom Zé ainda frisou a intensa rotina de estudos que mantinham os alunos de música na Universidade da Bahia:

Nossa vida era um apostolado. Às sete da manhã estávamos na reitoria para o ensaio da orquestra. A seguir, aulas. Almoço no restaurante universitário, a dois quilômetros, no Corredor da Vitória; às duas da tarde, novas aulas e/ou estudos; às seis, jantar no restaurante. Na volta, às sete da noite, estudávamos na escola até as dez, quando o porteiro fechava o prédio. No sábado não havia ensaio de orquestra e íamos diretamente para nossa sala, onde, tirantes os intervalos para as refeições, ficávamos até o fechamento regular da casa, às dez da noite. No domingo havia um problema: era permitido estudar durante o dia, mas às seis horas encerrava-se o expediente dos funcionários. Tomamos a providência de instituir uma caixinha para o vigia, que nos permitia entrar à noite e nos fechava lá dentro. Às dez horas, numa espécie de toque de recolher, ele estrilava um apito de guarda-noturno. Quem não saísse em cinco minutos ficava preso (ZÉ, 2003, p. 52).

Desta forma, pode-se ainda inferir que este contato professor-aluno foi bastante veemente durante a extensão deste curso. Entretanto, acredito que, mesmo muitos anos após a década de 1960, Tom Zé, ainda reverbera em sua obra esta proximidade, e revela sua gratidão em seu disco *Jogos de Armar (Faça você mesmo)*, gravado em 2000, dedicado “aos meus professores, que me salvaram a vida. Representando-os: Prof. Artur de Oliveira, primeiro grau; Profa. Belmira Santos, segundo grau; Profs. Hans Joachim Koellreutter e Ernst Widmer, Universidade de Música da Bahia” (JOGOS DE ARMAR, 2000). Em um de seus

depoimentos, Tom Zé ainda afirma que “Amava a escola (UFBA). Meus professores me incentivavam muito. Eram gente tão séria, nossa! Widmer. Koellreutter” (ZÉ, 2003, p. 240). Essas reverberações do pensamento koellreutteriano também podem ser observadas, indiretamente, nas análises do pesquisador José Adriano Fenerick (2013) sobre o álbum *Jogos de Armar*, ao se referir a conceitos como *acaso*, *indeterminação* e *aleatoriedade* na obra de Tom Zé.

Na entrevista que o músico iraraense concedeu a Arthur Nestrovski e Luiz Tatit, presente em seu livro *Tropicalista lenta luta*, em certo momento, o artista é questionado a respeito da utilização do contraponto como ferramenta em suas composições e se este procedimento possui alguma relação com os estudos que teve com Widmer e Koellreutter. Tom Zé responde afirmativamente a questão, atestando que nutria um grande “amor por contraponto”, e creditava esta questão não ao seu gosto estético e sim ao seu “analfabetismo” musical. De acordo com compositor, por não saber solfejar bem, fazia “exercícios de harmonia, de contraponto, de tudo mais, sem saber o que estava escrevendo. Todos os meus colegas eram bons pra cantar. Eu não. Eu fazia cálculos” (ZÉ, idem, ibidem).

Para Tom Zé, a possibilidade de resolver todas estas questões contrapontísticas com cálculo, tais como, evitar vozes paralelas, ou planejar o ponto culminante antes de iniciar o exercício, trazia-o um enorme prazer. Embora afirme que, posteriormente, seu contato com o contraponto tenha sido completamente diferente, de forma que, a maneira atual que o compositor trabalha “não tem nada a ver com o que a escola ensina. Começa que não tem regras – só o gosto musical. Mas há os arrastões: Bach, o barroco: as entradas da fuga. Aquela coisa de plagiário⁵¹, que eu sempre me confesso: confesso que aquilo é tirado daquilo” (ZÉ, idem, p. 241).

Certamente, Tom Zé não subordinou sua obra à rigidez dos exercícios de contraponto do século XVI, ou de Palestrina, que estudou com os Profs. Koellreutter⁵² e Yulo Brandão, durante o curso dos *Seminários de Música* na UFBA. No entanto, conforme as análises do disco *Estudando o Samba* (1976)⁵³, em que será evidenciada a relevância dos ostinatos⁵⁴ em suas obras, acredito que o estudo mais formalizado do músico, na área de contraponto, foi essencial para o contato e desenvolvimento desta ferramenta que é bastante presente em suas

⁵¹ Estas questões referentes à chamada *Estética do Plágio* ou *Estética do Arrastão* serão elucidadas com maior intensidade nas análises do disco *Se o caso é chorar* (1972), na página 130.

⁵² H. J. Koellreutter chegou, inclusive, a lançar um livro que aborda o *Contraponto Modal do Século XVI: Palestrina*, em 1996, pela Editora MusiMed.

⁵³ Mais especificamente no subcapítulo 3.5., nas páginas 139-141.

⁵⁴ Considerando este termo como um motivo, frase musical ou qualquer padrão melódico ou rítmico repetido persistentemente.

composições, e que, em alguns momentos, a partir desta utilização, substitui a harmonia funcional. O ostinato foi uma ferramenta composicional amplamente utilizada por diversos compositores no período barroco, sendo assim, não seria surpreendente que o estudo de peças desta época e de composições contrapontísticas – que atingiram grande expressividade na obra de Johann Sebastian Bach – direcionassem Tom Zé ao uso tanto do ostinato quanto do contraponto em suas próprias músicas.

Também é de grande relevância lembrar que, desde o início de sua formação musical, ainda na cidade de Irará, aos 17 anos, o músico baiano já havia demonstrado um grande interesse pela estrutura e sonoridade contrapontística, quando seu amigo Renato tocou uma canção ao violão que utilizava este recurso e despertou uma enorme atenção de Tom Zé, fazendo-o desenvolver, após este contato, um interesse pela música e pelo violão (ZÉ, 2003, p. 263).

Ao observar os discos inseridos no recorte temporal desta pesquisa, pude constatar a presença do estilo contrapontístico, de maneira bastante evidente, em diversos momentos, desde composições presentes em seu disco *Grande Liquidação* (1968), como na música *Catecismo, creme dental e eu*, ou mesmo em *Distância*, que compõe o disco *Tom Zé*, de 1970, e até em arranjos como o da música *Se o caso é chorar*, do disco homônimo de 1972.

Da mesma forma, é possível identificar a presença do ostinato em obras como *Jimmy, Renda-se*, no disco de 1970, que é reutilizado novamente na composição de *Dor e dor*, de 1972; em *O Sândalo*, de 1972, que posteriormente é empregado, com algumas transformações, em *O gene (Defeito 1)*, no disco *Com defeito de fabricação* (1998); nas faixas *Cadamar, Todos os olhos, Botaram tanta fumaça, Um “oh” e um “ah” e Complexo de Épico*, do disco *Todos os Olhos* (1973); assim como em *Mã, Toc, Ui (você inventa), Dói, Hein?*, do álbum *Estudando o Samba* (1976).

Além do contraponto e do ostinato, Tom Zé parece ter apropriado em sua obra, temáticas mais específicas, associadas a questões conceituais lecionadas por Koellreutter, entre os anos de 1962 e 1963. Estes tópicos estão relacionados ao que, mais tarde, o educador alemão chamou de *Estética Relativista do Impreciso e do Paradoxal*. Como podemos observar desde o subcapítulo anterior (1.5.), Koellreutter já possuía algumas ideias que remetiam a este pensamento estético – discutido com maior profundidade no capítulo 2 – que nortearam os *Seminários* da Bahia. No entanto, é necessário destacar algumas destas questões para discutir os níveis de diálogo estabelecido entre os dois compositores, e verificar quais foram os elementos mais assimilados por Tom Zé.

Em uma reportagem escrita pelo músico baiano ao Jornal do Brasil, em dezembro de 1999, Tom Zé destaca os dez maiores ícones do século XX. Entre os nomes de Freud, Stravinsky, Schoenberg, Charles Ives, Santos Dumont e James Joyce, além de elencar a relevância do gênero musical Bossa-Nova, o artista ressalta a importância do físico Max Planck e do compositor H. J. Koellreutter:

8. Max Planck (1858-1947), que formulou, em 1900, a teoria dos quanta, pensamento que influenciou as artes e ciências. [...]

10. H. J. Koellreutter (n. 1915): Se Einstein nos autorizou a ver o universo sob o ponto de vista de nosso *locus*, Koellreutter, em termos de música, arreou o Brasil para montar o cavalo doido do século 20 (ZÉ, 2003, p. 132).

Primeiramente, acredito ser relevante para esta pesquisa o fato de Tom Zé ter elencado Koellreutter como um dos dez maiores ícones do século XX. Seguindo este raciocínio, é interessante notar a consonância do pensamento do músico de Irará que, assim como seu mestre alemão, considera que descobertas e teorias científicas influenciam tanto a ciência quanto o meio artístico. Sendo assim, se Tom Zé considera significativas algumas descobertas científicas para o universo musical, nesta lógica, certamente as teorias do físico Max Planck são relevantes para o pensamento de certos compositores – ou até para suas próprias reflexões. Esta afirmação é corroborada pela proposição presente no encarte de seu álbum *Tropicália Lixo Lógico*, de 2012, que defende que a “Tropicália, braço cantado do pensamento que levou o Brasil da Idade Média para a 2ª Revolução Industrial” foi gerada por diversos fatores, entre eles as obras de Oswald de Andrade, Hélio Oiticica, Zé Celso, o rock internacional, o pensamento não aristotélico, a canção trovadoresca, e por fim, associada à “Teoria dos Quanta – Planck; Improbabilidade – Heisenberg e a 2ª Lei da Termodinâmica – Entropia”:

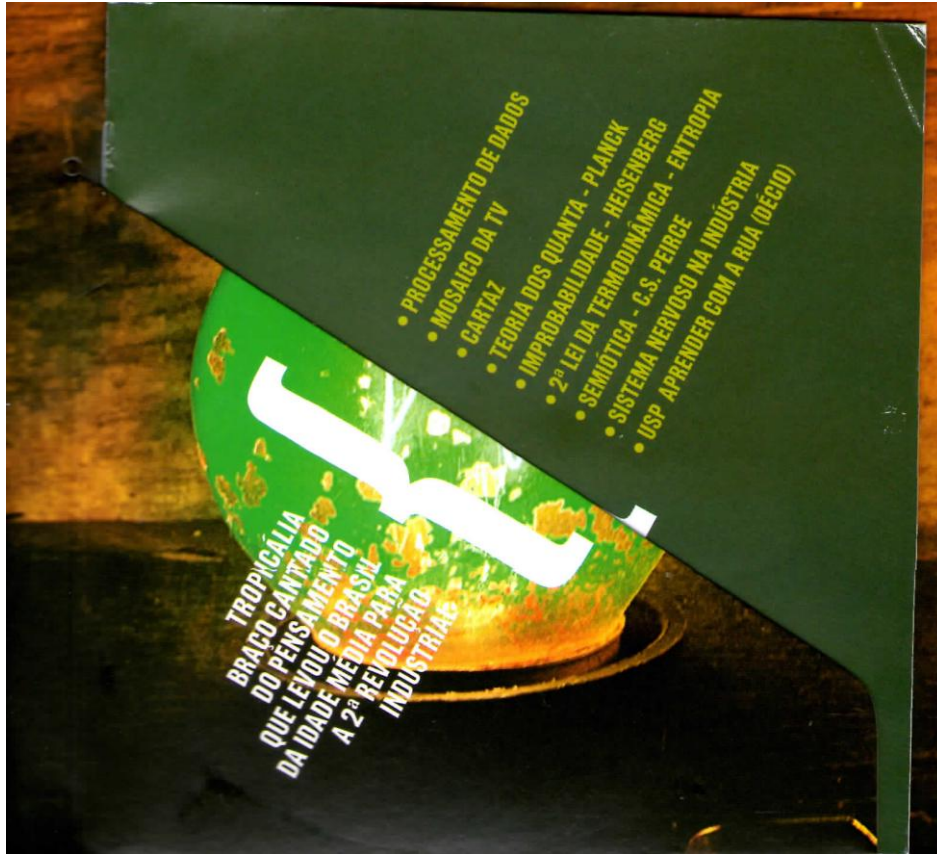


Figura 2: Interior do encarte do disco *Tropicália Lixo Lógico* (2012), de Tom Zé.

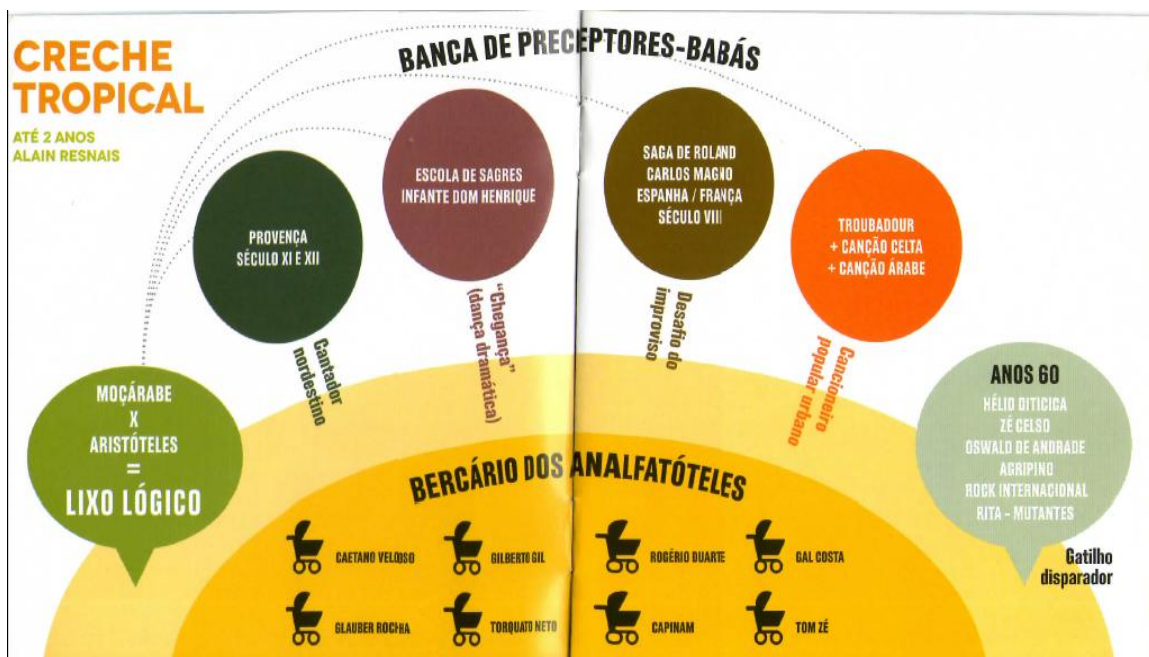


Figura 3: Interior do encarte do disco *Tropicália Lixo Lógico* (2012), de Tom Zé.

Estou ciente de que este disco foi lançado muito tempo após o movimento tropicalista – praticamente 50 anos – mas, como neste álbum o compositor buscou revisitar este movimento, levantando algumas questões estéticas e estruturais, juntamente aos motivos que desencadearam nesta confluência de ideias, acredito ser pertinente a utilização deste disco como recurso argumentativo.

Além disso, as descobertas de Max Planck (Teoria dos Quanta) e Werner Heisenberg (Princípio da Incerteza) também são destacadas como responsáveis pela estruturação de diversos conceitos elencados no capítulo 2 - condizentes às *mudanças de paradigma* observadas na ciência e à concatenação da *Estética Relativista* -, como *paradoxalidade (dualidade)*, *acausalidade*, *imprevisibilidade (incerteza)*, que, inclusive, são utilizados aqui como ferramentas de análise da obra de Tom Zé.

Esta relação dos ícones do século XX realizada pelo artista, também pode revelar outros fatores, como por exemplo, a sua sintonia musical e atribuição de relevância às transformações causadas pelos compositores Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky e Charles Ives nas estruturas composicionais, no rompimento com a tonalidade, polirritmia e politonalidade, equiparando a bossa-nova de João Gilberto, Tom Jobim e Vinícius de Moraes ao mesmo nível de importância histórica. Reunir estes elementos em uma mesma categorização também reforça a ideia de fragmentação de dualismos, presente no compositor como um vestígio tropicalista que fundia elementos tanto do universo popular como do erudito (BOMFIM, 2010).

Desde seu primeiro contato com Koellreutter, em uma aula inaugural de composição na Universidade da Bahia, Tom Zé parece ter sofrido um grande choque quando o educador colocou seus livros na mesa e, logo repentinamente, afirmou: “A música não é a expressão dos sentimentos através dos sons!” Tal proferimento deixou o artista baiano estupefato: “Abri um olho que não tinha tamanho. Espantadíssimo. Pois se eu nascera ouvindo dizer o que ele desmentia! Nesse momento ele me olhou com uma expressão de: “Aquele reagiu, aquele está vivo [...]” Fui pescado” (ZÉ, 2003, p. 90).

Este pensamento contracultural de transgressão à cultura dominante no Brasil desta época, também parece ter tomado maiores proporções com o Grupo Música Viva. A situação musical das primeiras décadas do século XX representa,

dentro da história da música brasileira, o período de mais forte e mais profunda expressão do nacional, respondendo às duas primeiras fases da famosa tríade

definida por Mário de Andrade, ou seja, a “tese nacional” (com todos aqueles compositores que se lançaram ao estudo e à análise da temática folclórica brasileira e ao seu emprego quase exclusivo, tentando assim atingir a própria identidade musical da nacionalidade) e a “Consciência nacional” (um pouco posterior à precedente e representada pelos compositores que, de modo menos pragmático, faziam passar em suas obras o sopro do pensamento musical popular, e isto com a intenção precisa de construir uma linguagem essencialmente brasileira que se originasse e se destinasse ao povo). Este período, que foi literalmente dominado pela forte personalidade de Heitor Villa-Lobos e que viu nascer, sob a orientação direta de Mário de Andrade, uma nova escola nacional, é marcado [...] pelo emprego universalizado das técnicas composicionais herdadas do final do século XIX: as normas do tonalismo e as estruturas formais da tradição clássica-romântica eram aceitas sem discussão e usadas de modo direto nas composições (NEVES, 1981, p. 77).

É relevante destacar que este panorama também está diretamente associado à política nacionalista e populista de Getúlio Vargas vigente nesta época. De acordo com o musicólogo José Maria Neves, a obra de Schoenberg, Berg e de Webern ainda era desconhecida pelos compositores brasileiros associados ao nacionalismo até a década de 1940. Sendo assim, a vinda de Koellreutter para o Brasil e a difusão das ideias e técnicas composicionais de vanguarda europeia, como o dodecafonismo, evidentemente, foi bastante impactante.

Desde a fundação do Grupo Música Viva, em 1939, Koellreutter já demonstrava uma preocupação com o ensino musical no país, além de uma organização dinâmica de movimentos de renovação musical e uma postura de liderança de uma nova geração de compositores brasileiros que visava à libertação do nacionalismo, amplamente defendido por Mário de Andrade e Villa-Lobos. O compositor também se mostrava em consonância às recentes tendências europeias:

Com “Sistática”, composta em 1955, Koellreutter lança-se a novas pesquisas técnicas e estéticas: esta obra é a pioneira no Brasil como utilização de forma variável, a primeira experiência de introdução dos princípios de aleatoriedade. É interessante observar que há perfeita coincidência de datas com experiências congêneres europeias: a “Terceira Sonata” de Boulez é de 1955/1956 e a “Klavierstück XI” de Stockhausen, de 1956. Esta coincidência mostra que Koellreutter tinha o mesmo tipo de preocupações e desenvolvia o mesmo tipo de trabalho que os jovens compositores europeus que, eles tinham a vantagem de viver

num ambiente que fervilhava de novas ideias. Daí para diante, a obra de Koellreutter estará cada vez mais comprometida com as novas proposições da aleatoriedade⁵⁵, da notação simbólica, da busca de novas sonoridades e de novas estruturas globais, como se vê em “Concretion 1960” para orquestra de câmara (NEVES, idem, p. 88).

Juntamente às composições do Grupo Música Viva, também foi veiculada uma revista homônima em que “eram divulgados artigos e estudos sobre problemas técnicos e estéticos da música contemporânea, estando sempre marcada a posição do grupo: busca de uma linguagem compatível com a evolução da música contemporânea” (NEVES, idem, p. 91).

O primeiro destes documentos a revelar os ideais e objetivos deste grupo foi o texto de apresentação lançado no primeiro número da *Revista Música Viva*, seguido do *Manifesto de 1944* e do *Manifesto de 1946*, que possui maior relevância na definição do grupo. Os dois primeiros textos caracterizam o movimento com uma postura de renovação e como um núcleo de estudos musicais. O grupo também afirma um compromisso de apoio à criação musical contemporânea e defende que esta “nova música é o reflexo e o retrato de um novo mundo que se cria” (NEVES, idem, p. 94).

Já o Manifesto de 1946 desenvolveu estas ideias iniciais e agregou-lhes complementos significativos, desenvolvendo-se, basicamente, sobre cinco questões:

- 1 – a música como produto da vida social;
- 2 – a música como expressão de uma cultura e de uma época;
- 3 – a necessidade de se educar para a nova música;
- 4 – a concepção utilitária da arte;
- 5 – a postura revolucionária essencial (NEVES, idem, ibidem).

Devido à proximidade temporal, é possível cogitar que todas estas concepções, ou pelo menos grande parte, repercutiram na constituição dos *Seminários de Música* da UFBA e, conseqüentemente, no ensino musical e na formação artística e conceitual de Tom Zé, que mantém, até os dias atuais, aos 77 anos, essa busca por sempre se renovar e por manter um diálogo atualizado com os novos direcionamentos e os novos compositores da música popular.

⁵⁵ Ressalto que o conceito de *aleatoriedade* está diretamente ligado à noção de *imprevisibilidade* (*incerteza*).

2. AS MUDANÇAS DE PARADIGMA NAS CIÊNCIAS E NAS ARTES

Neste capítulo abordarei questões que relacionam, em termos gerais, a ciência e a arte, e, mais especificamente, a física e a arte, com o intuito de destacar e propor algumas aproximações, de forma direta e indireta, entre a física e a música. Com o propósito de exemplificar as inúmeras possibilidades de trabalhos que efetuam uma aproximação interdisciplinar entre estas áreas, citarei aqui diversos autores e pesquisas que se aprofundaram nestes temas. Considero que algumas abordagens interdisciplinares, no atual cenário científico, ainda são vistas de maneira receosa ou apreensiva por linhas de pesquisa mais estritas, desta forma, justifica-se a necessidade de salientar trabalhos e pesquisadores que defendem esta posição mais abrangente e que se arraigaram nestas propostas de modo mais denso. A partir disto, irei, brevemente, discutir algumas definições e distinções sobre pesquisas interdisciplinares, multidisciplinares, pluridisciplinares e transdisciplinares.

Diante da noção do físico e filósofo estadunidense Thomas Kuhn (1922-1996), de *mudança de paradigma* (2011), destacarei algumas transformações nas concepções básicas científicas dominantes em determinados momentos históricos, já que serão abarcados temas condizentes a essas mudanças nesta pesquisa. Acredito ser interessante a utilização deste conceito, porque estas revoluções metodológicas/epistemológicas e alterações nas abordagens científicas estão diretamente relacionadas a questões sociopolíticas e histórico-culturais. A respeito da discussão mais direcionada ao campo da física e da música, terei como foco, principalmente, os escritos do maestro Hans-Joachim Koellreutter e as teorias relacionadas à Física Moderna da Teoria da Relatividade e da Mecânica Quântica, de forma que, foram estes, grandes referenciais para a concatenação do pensamento koellreutteriano. Primeiramente irei comparar alguns aspectos e características da *Estética Relativista do Impreciso e do Paradoxal*, de Koellreutter, a estas teorias, localizando alguns pontos em comum e verificando em quais destes pontos são estabelecidas inter-relações ou analogias, sobretudo em suas relações conceituais.

Inicialmente, no subcapítulo 2.2., era previsto um aprofundamento no conceito de *tempo quadridimensional* – citado pelo músico alemão como um elemento presente na composição *Toc*, de Tom Zé – juntamente à busca de possíveis relações com o conceito da física e matemática de *quarta dimensão*, sendo este, associado muitas vezes, mas, não necessariamente, ao tempo em si. Entretanto, visto que este conceito se tornou uma noção secundária nesta pesquisa, diante da impossibilidade de demonstrar com exatidão a presença

desta concepção em uma obra, além da gama conceitual que esta noção me direcionou, optei por deslocar este subcapítulo para o Apêndice A – caso o leitor busque uma maior compreensão sobre o tema ou queira assimilar, com mais profundidade, este conceito de Koellreutter.

Sendo assim, a partir de uma não restrição ao conceito de *tempo quadridimensional*, enfatizo ainda ter localizado alguns conceitos-chave da Física Moderna que também são pertinentes à *Estética* do compositor alemão. Isto é, identifiquei pontos em comum entre o pensamento destas duas esferas, como, por exemplo, as noções de *Relatividade*, *Paradoxalidade (Dualidade)*, *Acausalidade*, *Imprevisibilidade (Incerteza)*, *Entrelaçamento*, *Complementaridade*, entre outras.

Ainda me dispus a estudar as teorias de Koellreutter, em conformidade às discussões elaboradas pelos físicos Alan Sokal e Jean Bricmont, no livro *Imposturas Intelectuais: O abuso da Ciência pelos filósofos pós-modernos* (2006), em que os autores trazem à luz diversos exemplos de teóricos das áreas de Filosofia, Linguística, Sociologia, Psicologia, Psicanálise, entre outras, que se apropriam de conceitos da Física e Matemática de forma equivocada, ou sem um conhecimento profundo do tema discutido, sendo fortemente criticados por estas razões. Os autores, sendo provenientes da área de Física, remontam aos abusos a respeito destas apropriações teóricas e terminológicas, afirmando ser um traço bastante presente nos filósofos pós-modernos. No entanto, diante de uma não formação na área de Física do autor desta dissertação, busquei julgar os proferimentos de Koellreutter e compreender esta gama conceitual a partir dos escritos de célebres físicos e matemáticos⁵⁶ como James Clerk Maxwell (1831-1879), Max Planck (1858-1947), Bertrand Russell (1872-1970), Albert Einstein (1879-1955), Max Born (1882-1970), Niels Bohr (1885-1962), Erwin Schrödinger (1887-1961), Louis de Broglie (1892-1987), Leopold Infeld (1898-1968), Werner Heisenberg (1901-1976), Paul Dirac (1902-1984), Jacob Schwartz (1930-2009), John Polkinghorne (1930-), Rudolf v.B. Rucker (1946-), entre outros.

⁵⁶ Ainda assim, como forma de esclarecer algumas questões, certos trechos do Capítulo 2 que se referem às teorias e conceitos da área de física foram corrigidos pela doutoranda em física da USP (IFSC) de São Carlos – SP, Prof. Mônica Caracanhas. Sendo que, alguns pontos e conceitos deste capítulo também foram discutidos com o Prof. Dr. George Matsas, do Instituto de Física Teórica (IFT) da UNESP.

2.1. As inter-relações entre física e música (ciência e arte)

Desde a Grécia Antiga (1100 a.C. – 146 a.C.), aproximadamente no século VI a.C., quando surge a filosofia ocidental, o pensamento cultural da época, a respeito da ciência e filosofia, não concebia estas disciplinas/áreas de forma separada (TILGHMAN, 1996, p. 19). Não havia estas distinções atuais, neste sentido, a tentativa dos primeiros filósofos da Escola Jônica foi “buscar uma explicação do mundo natural (a *physis*, Φύσις, daí o nosso termo “física”) baseada essencialmente em causas naturais, o que consistia no chamado naturalismo da escola” (MARCONDES, 1997, p. 21). Estes pensadores pré-socráticos, da Escola Jônica, Eleática, entre outras, eram denominados *Filósofos Naturais* e buscavam compreender o homem e os fenômenos da natureza através de procedimentos mais amplos ou unificados, ou seja, a educação não era fragmentada, mas sim buscava a formação de um cidadão pleno, através de uma consciência política, social, artística e uma preparação física. Esta acepção está associada à noção grega de *Paideia*,

“entendida não como educação dirigista (ideia que o termo *educatio* pode correr o perigo de inspirar a leituras posteriores, menos em sintonia com o Mundo Antigo), mas como formação e conjunto de competências, cognitivas, artísticas, físicas, de que o jovem cidadão deve dispor para responder e participar, de pleno direito e com critério, na comunidade a que pertence” (LEÃO; FERREIRA; FIALHO, 2011, p. 7).

De forma razoavelmente semelhante, entre os séculos V e XV, apesar de já haver uma distinção entre as disciplinas lecionadas, as estruturas científicas europeias da Idade Média se baseavam no ensino das *Artes Liberais*, ou seja, no método de *Educação Liberal*. Neste método era priorizada a produção de obras e ideias com o poder de elevar o espírito humano, superando os interesses puramente materiais (CARVALHO, 2001, p. 93). Nesta época, diversos pensadores incorporavam simultaneamente em seus trabalhos, disciplinas que atualmente seriam vistas como extremamente discrepantes, mas que na tradição escolástica eram perfeitamente aceitáveis. O *Trivium*, por exemplo, que etimologicamente significa “cruzamento e articulação de três ramos ou caminhos”, estabelecia um grupo de matérias que eram ensinadas no início do percurso educativo destas universidades europeias, durante um período da Idade Média, sendo compreendido pela Gramática, Lógica e Retórica

(FALABRETTI; OLIVEIRA, 2012, p. 92). As outras quatro, das *Sete Artes Liberais*, compunham o *Quadrivium*, que, inserido nesta lógica, significa “cruzamento e articulação de quatro ramos ou caminhos” e era formado pela Aritmética, Geometria, Astronomia e Música (Idem, Ibidem).

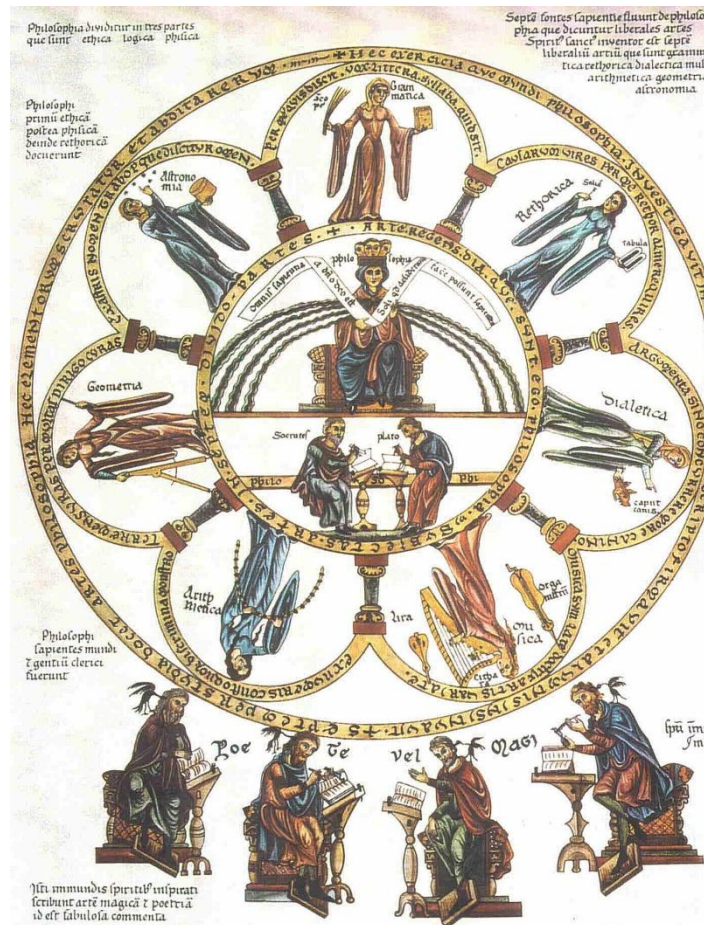


Figura 4: As Sete Artes Liberais – “*Hortus Deliciarum*” (Séc. XII) - Herrad von Landsberg⁵⁷

Nos primeiros cinco anos, os alunos estudavam Retórica, Lógica (Dialética), Gramática (latina e grega) e eram apresentados aos textos e autores clássicos gregos e latinos. Após se familiarizarem com as línguas clássicas, sobretudo o latim, por meio do estudo de Gramática, Fábulas e Histórias, como Descartes descreve no *Discurso de Método*, os alunos eram instruídos a pensar e a argumentar com excelência. Estudavam as obras retóricas de autores latinos como Cícero e os

⁵⁷ Fonte: History of Information. Nun Herrad of Landsberg. Disponível em: <<http://www.historyofinformation.com/expanded.php?id=2041>>. Acesso em: 12 mai. 2013.

filósofos gregos Platão e Aristóteles, sobretudo os tratados de *Poética* e *Retórica*, de Aristóteles (FALABRETTI; OLIVEIRA, 2012, p. 92).

No entanto, esta visão de uma ciência mais abrangente e de cientistas polivalentes ou universalistas, se tornou menos utilizada, ou até mesmo antiquada, a partir dos métodos científicos e filosóficos do francês René Descartes (1596-1650), no século XVII, atualmente conhecido como cartesianismo, reducionismo, ou mecanicismo, em que o universo era visto como uma máquina ou mecanismo, e que, se desmontássemos este aparelho peça por peça poderíamos compreendê-lo em sua totalidade. Apesar de Descartes ter iniciado seus estudos no método de *Trivium* e *Quadrivium*, que via o conhecimento de uma forma mais conectada, o filósofo acreditava que, naquele momento, segregar o conhecimento em diversos planos seria uma ferramenta útil para o pensamento da época. O teórico propunha que, neste momento, o pesquisador, ou cientista, se especializasse em algo específico, desta forma, buscava no micro a compreensão do macro. A sua teoria filosófica era de caráter determinista, sendo os fenômenos ocorridos no universo, explicados estritamente pela causalidade.⁵⁸ Estas grandes rupturas entre visões científicas foi chamada por Thomas Kuhn de *mudança de paradigma*. De acordo com o autor norte-americano, diversas *mudanças de paradigmas* ocorreram durante a história da ciência, desta forma, podemos observar os ciclos que ocorreram no desenvolvimento de métodos e processos científicos.

Para Kuhn, *paradigmas* são “realizações científicas universalmente reconhecidas que, durante algum tempo, fornecem problemas e soluções modelares para uma comunidade de praticantes de uma ciência” (2011, p. 13). Desta forma, as *mudanças de paradigmas* estariam relacionadas a grandes transformações no âmbito científico e, conseqüentemente, a mudanças de concepção de mundo. De acordo com o autor, a ciência se desenvolve a partir de algumas fases, elencadas como: 1-*Estabelecimento de um paradigma*; 2- *Ciência normal*; 3- *Crise*; 4- *Ciência extraordinária*; 5- *Revolução científica*; 6- *Estabelecimento de um novo paradigma*.

Na primeira fase, conforme já frisamos, o estabelecimento de um paradigma implica no conhecimento e aceitação de uma perspectiva, de forma geral, pela comunidade científica, fazendo com que seus integrantes desempenhem semelhantes atividades científicas. A *ciência normal*, de acordo com Kuhn, significa a “pesquisa firmemente baseada em uma ou mais realizações científicas passadas. Essas realizações são conhecidas durante algum tempo por alguma comunidade científica específica como proporcionando os fundamentos para sua

⁵⁸ Tema abordado com um pouco mais de profundidade nas págs. 83 e 84.

prática posterior” (KUHN, 2011, p. 29). Ou seja, corresponde ao período em que se desenvolve uma atividade científica baseada num paradigma, colocando-o à prova, quanto a sua solidez, e extraindo todas as descobertas e conclusões possíveis, a partir da utilização deste paradigma. Com o desenvolvimento e o aprofundamento em algumas questões, o paradigma começa a não ser suficiente para respondê-las, surgindo então *anomalias*, desta forma, inicia-se uma crise, em que é questionada a validade e a utilidade deste paradigma, juntamente à possibilidade de se criar um novo paradigma.

A emergência de novas teorias é geralmente precedida por um período de insegurança profissional pronunciada, pois exige a destruição em larga escala de paradigmas e grandes alterações nos problemas e técnicas da ciência normal. Como seria de esperar, essa insegurança é gerada pelo fracasso constante dos quebra-cabeças da ciência normal em produzir os resultados esperados. O fracasso das regras existentes é o prelúdio para uma busca de novas regras (KUHN, 2011, p. 95).

A *ciência extraordinária* se trata de um período em que são sugeridos diversos paradigmas que competem entre si para adquirir notoriedade e um estabelecimento no meio científico. De acordo com Kuhn, “o cientista em crise tentará constantemente gerar teorias especulativas que, se bem-sucedidas, possam abrir o caminho para um novo paradigma” (2011, p. 118-119). A partir do momento em que o novo paradigma substitui o mais antigo, pode-se caracterizar este fato por uma *revolução científica*, que se sobrepõe ao modelo/paradigma tradicional. Kuhn considera *revoluções científicas* “aqueles episódios de desenvolvimento não cumulativo, nos quais um paradigma mais antigo é total ou parcialmente substituído por um novo, incompatível com o anterior” (2011, p. 125). De forma que, com o passar do tempo, quando esta revolução se estabelece, é iniciado um novo ciclo de ciência normal, em que este novo paradigma também é questionado e, provavelmente, acarretará em uma crise, e assim sucessivamente.

De acordo com Kuhn, “cada um destes episódios transformou a imaginação científica, apresentando-os como uma transformação do mundo no interior do qual era realizado o trabalho científico” sendo exemplos essenciais deste desenvolvimento científico, pesquisadores como Nicolau Copérnico, Isaac Newton, Antoine Lavoisier e Albert Einstein (2011, p. 25).

Retornando a Descartes, o filósofo Leônidas Hegenberg (2012) traduziu um fragmento do *Discours* (1637)⁵⁹, daquele autor, em que o filósofo, físico e matemático francês descreve quatro “regras” que, segundo ele, sintetizam seu método:

Primeira regra. Nada acolher como verdade se não tiver sido claramente reconhecida como tal. Evitando preconceitos e precipitações, ao formular juízos, nada acrescentar-lhes além do que se tenha apresentado de modo claro e distinto ao espírito – a ponto de impedir motivos para dúvidas.

Segunda regra. Dividir o quanto possível cada dificuldade em tantas partes quantas necessárias a fim de contornar a dificuldade.

Terceira regra. Conduzir reflexões ordenadamente, principiando com objetos simples e fáceis de entender, de modo a progredir, pouco a pouco, gradativamente, no sentido de conhecer os objetos mais complexos, admitindo haver uma ordenação – ainda que fictícia – a que se submetam objetos que não pareçam acompanhar o seqüenciamento presumido.

Quarta regra. Em cada caso, perseguir enumerações completas e fazer revisões amplas, para assegurar que nada tenha sido omitido (VÁRIOS AUTORES, 2012, p. 35).

Nesta síntese da filosofia cartesiana apresentada pelo próprio autor, apesar de relativamente vaga, é possível observar que a segunda “regra” desta citação reforça esta noção de buscar a divisão de um sistema em partes micro, para facilitar a compreensão do macro. Ou seja, o teórico partia de “objetos simples e fáceis de entender”, de forma a obter gradualmente um conhecimento dos “objetos mais complexos”.

No entanto, apesar deste método, em sua época e até recentemente, ter sido essencial para o desenvolvimento da ciência, há muitos anos esta perspectiva vem mudando, tornando-se, atualmente, em diversos momentos, inviável. Para o físico romeno, Albert-László Barabási – notável por suas pesquisas na *Teoria das Redes* –, retomando o pensamento axiomático de que “o todo é maior do que a soma das partes”, o universo não é como um quebra-cabeça ou uma máquina, em que só há uma forma de unir as peças, desta forma, ao seguir a proposta cartesiana de “desmontá-lo” para compreendê-lo, é possível que não se saiba como “montá-lo” novamente:

⁵⁹ Traduzido como *Discurso do Método; Discurso sobre o Método*, ou ainda, *Discurso sobre o método para bem conduzir a razão na busca da verdade dentro da ciência*.

Durante décadas fomos obrigados a ver o mundo por suas partes constitutivas. Fomos instruídos a estudar os átomos e as supercordas para entender o universo; as moléculas para compreender a vida; os genes individuais para entender o complexo comportamento humano [...] Agora estamos prestes a saber praticamente tudo que há para saber a cerca das partes. Estamos, porém, tão longe quanto sempre estivemos de entender a natureza como um todo. (BARABÁSI, 2009, p. 6-7).

Teóricos como Edgar Morin (1921-), Humberto Maturana (1928-), Ilya Prigogine (1917-2003), entre outros, vem buscando explicações científicas a partir de visões mais holísticas, ou seja, que visualizem o todo, buscando o sentido de fenômenos através das inter-relações destes e do entrelaçamento das ciências. Apesar de não utilizar aqui, especificamente, as abordagens propostas por estes autores, que defendem o *Pensamento Complexo* ou a *Teoria da Complexidade*, esta pesquisa, em sua aproximação da Física, compartilha algumas visões destes teóricos.

No âmbito artístico, uma miríade de profissionais e teóricos já buscou estabelecer interconexões entre a física e seu objeto de arte. Seja na pintura, e suas relações com a óptica; no cinema e as relações com as frequências de cores, criando simbologias e atmosferas em seus roteiros, abordado no livro *If it's purple someone's gonna die* (2005); ou mesmo no livro *Da cor à cor inexistente* (2009), de Israel Pedrosa, que desenvolve o conceito de “cor inexistente” através de discussões sobre a óptica a fisiologia e a pintura; além de, é claro, relações entre a acústica e a música, desde a construção de instrumentos, de salas de concerto e de técnicas utilizadas pelos instrumentistas e compositores.

O livro *Art and Science* (2001) da pesquisadora Eliane Strosberg, busca um diálogo entre estes dois campos, destacando as inter-relações de ambas as áreas e elencando o interesse de diversos artistas na ciência, assim como de cientistas no campo artístico. A autora ainda ressalta de que forma ocorrem estas influências, através de criações e descobertas nestes campos, gerando fluxos interdisciplinares. A publicação *Surrealism, Art and Modern Science* (2008) de teórico inglês Gavin Parkingson se insere igualmente nesta perspectiva e “descreve em detalhes como os nomes de físicos, como Albert Einstein, Arthur Eddington e James Jeans, Niels Bohr, Erwin Schrödinger, Werner Heisenberg e Louis de Broglie apareceram em revistas próximas ao movimento surrealista” (DE SOUZA CRUZ, 2012, p. 310). O autor também enfatiza o papel do filósofo francês Gaston Bachelard, que estabeleceu conexões intelectuais entre a ciência e a arte. A obra *Inside Modernism: Relativity Theory, Cubism, Narrative* (1999) escrita pelo físico Delo E. Mook e pelo professor de literatura Thomas

Vargish também faz parte desta proposta, relacionando obras visuais do Cubismo e escritores como Franz Kafka, James Joyce, Edward Morgan Forster, entre outros, a conceitos e princípios da Teoria da Relatividade de Albert Einstein.

Diversas outras pesquisas e livros também se enquadram nesta perspectiva interdisciplinar, relacionando a física ou a ciência à arte, entre eles a biografia paralela de *Einstein, Picasso: Space, Time and the Beauty that causes havoc* (2002), de Arthur I. Miller; os questionamentos estéticos e científicos de *Art + Science Now* (2010), de Stephen Wilson; a pesquisa sobre conceitos como o espaço curvo da geometria não euclidiana aplicada à arte em *The fourth dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art* (1983) de Linda Henderson; as análises literárias, estéticas e de linguagem associadas à Mecânica Quântica em *The world of quantum culture* (2002), de Manuel Caro e John Murphy; além da obra que compila artigos de pesquisadores da Física que abordam desde aspectos históricos da Teoria Quântica à interação com a sociologia, as artes e as implicações filosóficas e culturais em *Teoria Quântica: Estudos históricos e implicações culturais* (2010), tendo por organizadores Olival Freire Jr., Osvaldo Pessoa Jr e Joan Lisa Bromberg.

Além de Koellreutter, diversos compositores e teóricos musicais, como o alemão Karlheinz Stockhausen (1928-2007), o francês Edgard Varèse (1883-1965), o romeno/grego Iannis Xenákis (1922-2001), o norte-americano John Cage (1912-1992), o francês Pierre Boulez (1925-), entre outros, também abordaram esta relação em suas composições e em suas análises e escritos musicais, baseando-se em teorias de áreas científicas para auxiliar o processo criativo.

O compositor e teórico Flo Menezes ainda afirma que

É distante já a época em que numa mesma pessoa poderiam agregar-se funções e atividades tão distintas. A nossa era é de especificidade, de dedicação e concentração máxima em objetos bem circunscritos e delineados do saber ou, no caso das artes, mais precisamente da estética. Mas os entrecruzamentos são inevitáveis, e a interseção das artes contemporâneas com as novas tecnologias e com os instrumentos de análise, medição e especulação das ciências é inelutável e até mesmo imprescindível para a criação de obras substanciais (MENEZES, 2003, p. 13).

Além das propostas interdisciplinares, a própria questão do termo *interdisciplinaridade* também foi e é bastante discutida. Este conceito, muitas vezes associado às noções de *multidisciplinaridade*, *pluridisciplinaridade* e *transdisciplinaridade* é objeto de diversas pesquisas nas áreas científica e educacional, sendo assim, se faz necessário diferenciá-los para que se evidencie, com exatidão, a proposta utilizada nesta pesquisa. A partir da definição do teórico Guy Berger (1972), da UNESCO, sobre o conceito de *disciplina*, sendo este um “conjunto específico de conhecimentos que tem as suas características próprias no terreno do ensino, da formação, dos mecanismos, dos métodos e dos materiais”, busquei descrever, de forma concisa, alguns mecanismos e níveis de inter-relações.

O conceito de multidisciplinaridade consiste em um estudo mais segregado entre duas ou mais disciplinas, funcionando como uma espécie de superposição em que estas trabalham simultaneamente, porém sem nenhuma cooperação direta, bastante semelhante à atual estrutura curricular escolar, em que o conteúdo é fragmentado em várias disciplinas (MENEZES; SANTOS, 2013). De acordo com o epistemólogo suíço Jean Piaget (1896-1980), a multidisciplinaridade está relacionada à busca de soluções de um problema através da obtenção de informações de uma ou mais ciências ou setores do conhecimento, sem que estas disciplinas sejam, necessariamente, alteradas ou enriquecidas por isso (1972, p. 131-144).

No caso da pluridisciplinaridade, basicamente, ela se difere da multidisciplinaridade no sentido de sugerir a possibilidade de ocorrência de relação e cooperação entre as disciplinas (MENEZES; SANTOS, 2013). Para o teórico francês Pierre Delattre, este termo consiste em uma simples associação de disciplinas que convergem para a realização de um bem comum, sem a necessidade de que cada disciplina tenha que modificar, sensivelmente, as suas próprias visões e métodos (1973, p. 387-394). É importante destacar que estes conceitos são discutidos por um grande número de autores, sendo assim, é possível encontrar perspectivas que se assemelham e que divergem das citações anteriores e posteriores.

A noção de interdisciplinaridade talvez seja a mais discutida entre os autores. A pesquisadora e filósofa portuguesa Olga Pombo (1994) selecionou e organizou a visão de diversos teóricos, de áreas distintas, sobre o tema, entre eles, Jean Piaget; Georges Gusdorf; Guy Berger; Erich Jantsch; Jean-Luc Marion; René Thom; Heinz Heckhausen; Guy Palmade; Pierre Delattre, entre outros.

Basicamente, a interdisciplinaridade está associada à “perspectiva de articulação interativa entre as diversas disciplinas no sentido de enriquecê-las através de relações

dialógicas entre os métodos e conteúdos que as constituem” (MENEZES; SANTOS, 2013). Para Berger, esta interação entre duas ou mais disciplinas “pode ir desde a simples comunicação das ideias até à integração mútua dos conceitos diretivos, da epistemologia, da terminologia, da metodologia, dos procedimentos, dos dados e da organização da investigação e do ensino correspondentes” (1972, p. 21-24). Palmade defende que a interdisciplinaridade consiste em uma integração interna e conceitual, de forma que esta gera um rompimento estrutural em cada disciplina para construir uma axiomática nova e comum a todas elas, visando uma noção unitária de um setor do saber (1979). Em um consentimento conceitual, Marion afirma que o termo representa uma “cooperação de várias disciplinas científicas no exame de um mesmo e único objeto” (1978, 15-27), enquanto para Piaget, o vocábulo constitui um “intercâmbio mútuo e integração recíproca entre várias ciências. Esta cooperação tem como resultado um enriquecimento recíproco” (1972, 131-144).

Já nas esferas educacionais, também pode-se dizer que,

a interdisciplinaridade é uma orientação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB) para o ensino médio, por meio dos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCNs), cujo objetivo é fazer da sala de aula mais do que um espaço para simplesmente absorver e decorar informações. Segundo a orientação do Ministério da Educação (MEC), a interdisciplinaridade não pretende acabar com as disciplinas, mas utilizar os conhecimentos de várias delas na compreensão de um problema, na busca de soluções, ou para entender um fenômeno sob vários pontos de vista. A interdisciplinaridade é, portanto, um instrumento que na proposta de reforma curricular do ensino médio aponta para estabelecer - na prática escolar - interconexões e passagens entre os conhecimentos através de relações de complementaridade, convergência ou divergência (Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Médio) (MENEZES; SANTOS, 2013).

A respeito da *transdisciplinaridade* – termo que teria sido cunhado, de acordo com alguns teóricos, por Jean Piaget, no *I Seminário Internacional sobre Pluridisciplinaridade e Interdisciplinaridade*, na Universidade de Nice (França), na década de 1970 –, é possível a afirmação de que esta proposta

é complementar à aproximação disciplinar: faz emergir da confrontação das disciplinas dados novos que as articulam entre si; oferece-nos uma nova visão da natureza e da realidade. A transdisciplinaridade não procura o domínio sobre as várias outras disciplinas, mas a abertura de todas elas àquilo que as atravessa e as ultrapassa. [...] A visão transdisciplinar é resolutamente aberta, na medida em que ela ultrapassa o campo das ciências exatas devido ao seu diálogo e sua reconciliação, não somente com as ciências humanas, mas também com a arte, a literatura, a poesia e a experiência interior (FREITAS; MORIN; NICOLESCU, 1994, p. 194-195).⁶⁰

Desta forma, a presente pesquisa se situa entre uma pesquisa interdisciplinar que tende à transdisciplinaridade, já que incorpora a cooperação e o intercâmbio mútuo entre algumas ciências, utilizando o conhecimento destas para a compreensão de um problema em comum, e, ao mesmo tempo, busca ultrapassar o campo das ciências exatas, em seu diálogo com as ciências humanas e a arte.

É interessante lembrar que, esta proposta inter ou transdisciplinar, também é bastante comum no domínio da Etnomusicologia desde o surgimento deste termo, já que, esta ciência sempre buscou compreender a música como um importante traço cultural, através do estabelecimento de relações entre a música e disciplinas das ciências humanas como a antropologia, sociologia, história, comunicação, entre outras.

Apesar de empregar esta proposta de integração nesta pesquisa, é preciso destacar a complexidade e os cuidados tomados para que esta extrapolação disciplinar não seja incoerente ou abusiva, especialmente na utilização de conceitos da física na música. A partir dos diversos exemplos e alertas indicados e ressaltados pelos físicos Alan Sokal e Jean Bricmont, no livro *Imposturas Intelectuais* (2006), preocupei-me em buscar fundamentações teóricas seguras, recorrendo ao respaldo de conceituados físicos para as afirmações proferidas neste campo, justificando sempre a razão da utilização e importação terminológica e buscando compreender com a maior profundidade possível, para um não físico, as noções e conceitos utilizados.

Além destas preocupações, também sou condizente ao pensamento destes físicos que afirmam não serem “contra a extrapolação de conceitos de um campo a outro, e sim contra extrapolações feitas sem fundamentação” (BRICMONT; SOKAL, 2006, p. 10). Ainda nesta reflexão, os autores defendem que “o valor intelectual de uma intervenção é determinado pelo

⁶⁰ Este proferimento está presente nos Artigos 3 e 5 da *Carta da Transdisciplinaridade*, elaborada no *Primeiro Congresso Mundial da Transdisciplinaridade*, no Convento de Arrábida, Portugal, entre os dias 2 e 6 de novembro de 1994.

seu conteúdo, não pela identidade de quem fala e muito menos pelos seus diplomas” (Idem, *ibidem*, p. 25). Desta forma, acredito ser possível propor estas inter-relações mesmo sem a formação em ambas as áreas, prevalecendo assim a noção de “autoridade do argumento” ao “argumento da autoridade”.

De acordo com Koellreutter, a linguagem musical, estética e teórica reflete o nível de consciência e o conhecimento do homem de seu tempo. Em uma espécie de *Zeitgeist*, a arte, em geral, acompanha a ciência e o pensamento da época, sendo a recíproca também verdadeira. Desta forma, o compositor afirmava que a música do período Clássico e do período Romântico era concernente ao modelo mecanicista newtoniano do universo, ou seja, tinha como referência a Física Clássica. Seguindo este raciocínio, a partir das revoluções científicas no início do séc. XX, da Teoria da Relatividade de Einstein e das descobertas no campo da Mecânica Quântica, alguns dos conceitos e visões tiveram que ser revisados e serão abordados, com maior profundidade, no subcapítulo seguinte. Ainda assim, é importante destacar que esta pesquisa não é condizente a um pensamento linear “evolutivo” da música, estando ciente da multiplicidade de gêneros e estilos de diversas épocas – como o Barroco, Classicismo e Romantismo – que coexistem em momentos que não são, especificamente, pertinentes ao auge de seu período.

2.2. A Física Moderna e a *Estética Relativista do Impreciso e do Paradoxal*

Para iniciar esta discussão a respeito das inter-relações entre a Física moderna e a *Estética Relativista do Impreciso e do Paradoxal*, primeiramente, é necessário estabelecer com maior exatidão o que será comparado ou relacionado entre estes dois campos: ciência e arte, ou seja, qual ou quais parâmetros irão compor este quadro relacional. Basicamente, as questões analisadas se referem principalmente à Filosofia da Física Moderna (Filosofia da Ciência), em sua influência ao pensamento da sociedade desde o início do século XX, com as revoluções científicas da Mecânica Quântica e da Teoria da Relatividade, e, conseqüentemente, às reflexões sobre a arte e a música – em sua teoria, estética e composição.

Para desenvolver este paralelo, busquei elencar – a partir da produção literária de Koellreutter – alguns conceitos em comum que sintetizavam as teorias e visões de diversos físicos, assim como as propostas de alguns compositores. Isto é, foram selecionados alguns conceitos-chave que, através de um quadro comparativo, pudessem evidenciar tanto

transformações paradigmáticas na ciência quanto na música, de forma geral.⁶¹ Esta terminologia selecionada corresponde principalmente a seis noções-chave: *Relatividade*; *Paradoxalidade (Dualidade)*; *Acausalidade*; *Imprevisibilidade (Incerteza)*; *Entrelaçamento* e *Complementaridade*. Considerei mais sensato partir dos referenciais filosóficos e epistemológicos da física, em razão de, em minha formação não possuir especialidade na área (física), sendo assim, seria mais acessível discutir esta proximidade entre as áreas a partir da Filosofia da Ciência. Além disso, de acordo com a abordagem utilizada nos textos e aulas de Koellreutter, que também não possuía uma formação nesta área, é possível notar que o músico também se baseou nesta perspectiva para desenvolver o seu pensamento – sendo as referências bibliográficas citadas em seus livros/artigos, condizentes com esta afirmação. Certamente, estou ciente de que este é apenas um fragmento de toda a complexidade destas teorias físicas, porém, justifico o não aprofundamento nesta pesquisa em cálculos e equações desta área, pelo fato de que seria desnecessário tal adensamento no trabalho, já que, as relações discutidas estariam mais relacionadas a um âmbito filosófico e seus desdobramentos estéticos.

Ao discutir questões referentes à *Estética Relativista do Impreciso e do Paradoxal*, de Hans-Joachim Koellreutter, primeiramente, é necessário alertar que este tema não está presente em um documento definitivo, completo e publicado, mas sim, que se trata de uma visão desenvolvida pelo compositor alemão apresentada em diversos textos, artigos, seminários e apostilas de sua autoria – além de dissertações, teses, artigos e documentários de outros autores que abordam esta estética. Sendo assim, para compreender a perspectiva do autor, foi preciso reunir diversas obras como *A procura de um mundo sem “Vis-à-vis” – Reflexões estéticas em torno das artes oriental e ocidental* (1984); *Introdução à estética e à composição musical contemporânea* (1987); *Introdução a uma Estética Relativista do Impreciso e do Paradoxal* (1987-1990); *Por uma nova Teoria da Música, por um novo ensino da teoria musical* (1988); *Terminologia de uma Nova Estética da Música* (1990); *Sobre o valor e o desvalor da obra musical* (1997); *A música na Era Tecnológica* (1997); *A Imagem do Mundo na Estética de Nosso Século* (1997), entre outras, para que pudesse compreender com mais profundidade a perspectiva do autor. Além de seus próprios escritos, também utilizei como referência as dissertações de mestrado: *A linguagem sonora como meio de*

⁶¹ É importante frisar que, apenas no capítulo 3 – após estas discussões e equiparações conceituais entre a física e a música – é que estas noções serão relacionadas à obra de Tom Zé. Neste momento, restrinjo a minha análise a uma síntese mais geral destas *mudanças de paradigma*, descrevendo pontos de vista da física moderna e da estética de Koellreutter. Sendo assim, não necessariamente, todos os conceitos elencados aqui estão presentes nas músicas do compositor baiano – como é possível observar nas análises de seus álbuns.

comunicação: *o processo construtivo da Estética de H. J. Koellreutter*, de Maria Amélia Décourt (2002); *Koellreutter: Um caminho rumo à Estética Relativista do Impreciso e do Paradoxal*, de Ligia Amadio (1999); *Criar e comunicar um novo mundo: As idéias de música de H. J. Koellreutter*, de Maria Teresa Alencar Brito (Teca Brito) (2004), além de dissertações que envolviam indiretamente esta temática.

As pesquisas do compositor e teórico Eufrásio Prates também foram de grande relevância para esta pesquisa, já que o autor também buscou delinear esta aproximação conceitual entre a física e a música⁶², entre estas, podemos citar sua dissertação *Música quântica – de um novo paradigma estético-físico-musical: transversalidade e dimensão comunicacional* (1997), e a tese *Música holofractal em cena: experimentos de transdução semiótica de noções da física holonômica, da teoria do caos e dos fractais no campo da improvisação performática* (2012). Além disso, Prates também foi aluno de Koellreutter e manteve uma grande proximidade com o maestro entre as décadas de 1980 e 1990, desta forma, acredito que esta busca em aproximar estas áreas seja uma espécie de retomada das propostas estéticas do maestro alemão.

No entanto, penso que o material a possuir um maior número de referências do próprio autor (Koellreutter) sobre esta *Estética Relativista* – ou talvez, que mais interesse aos propósitos desta pesquisa - está presente na apostila do curso que o maestro ministrou no Instituto de Estudos Avançados – IEA da Universidade de São Paulo - USP. A apostila do curso *Introdução a uma Estética Relativista do Impreciso e do Paradoxal*, ministrado pelo educador alemão neste instituto, na segunda metade da década de 1980, apresenta um vasto panorama de definições conceituais utilizadas pelo próprio autor.⁶³ As apostilas, ainda não publicadas, correspondem à “transcrição datilografada das aulas a partir de gravação em cassete. Este trabalho foi realizado pela Dra. Lilian Assaf, musicista e aluna de Koellreutter, sob a supervisão do próprio autor” (DÉCOURT, 2002, p. 8).

Fundamentalmente, a *Estética Relativista do Impreciso e do Paradoxal*, dialoga com ramos bastante distintos, entre eles a filosofia, a composição e a educação. No âmbito

⁶² Prates utiliza, basicamente, os conceitos de *Relatividade*; *Paradoxalidade*; *Atemporalidade*; *Acausalidade*; *Imprevisibilidade*; *Multidimensionalidade* e *Omnijetividade* para estabelecer estas relações analógicas. No entanto, nesta pesquisa, utilizo apenas alguns destes conceitos como *Relatividade*; *Paradoxalidade* e *Imprevisibilidade*, porém com algumas divergências semânticas. A noção de *Acausalidade* é utilizada com outro significado e são acrescentados mais dois termos: *Entrelaçamento* e *Complementaridade*. Além disso, para esta aproximação, Prates se baseia em conceitos dos sistemas de significação (Semiótica) de Charles S. Peirce, divergindo da proposta deste trabalho.

⁶³ Obtive um exemplar desta apostila com a Profa. Dra. Maria Teresa (Teca) Alencar de Brito, do departamento de Música da USP, que também foi discente de Koellreutter e manteve, por anos, um grande contato com o compositor alemão.

relacionado à educação musical, o educador buscava ampliar a visão dos alunos que participaram deste curso – estendendo a abrangência de seus proferimentos através de apostilas e artigos –, de forma a transformar esta visão mecanicista, presente no pensamento europeu do século XVII, XVIII e XIX, que englobava a música tonal do Classicismo e Romantismo. O teórico defendia a noção de que deveríamos nos atualizar, nos aproximar de um conhecimento que abrangesse mais disciplinas e ciências, excedendo ao racionalismo e não nos atendo apenas à música em si. Desta forma, o maestro alemão afirmava que o músico e o compositor faziam parte de um novo paradigma que as novas descobertas científicas estavam estabelecendo. Ou seja, Koellreutter buscava integrar a arte e ciência, afirmando que estes dois universos realizavam intercâmbios e compartilhavam diversas noções em comum. “O corpo teórico da Estética Relativista apresentado no curso relacionava a música ocidental à oriental, assim como à filosofia da física quântica e a diversas teorias ocidentais” (DÉCOURT, 2002, p. 7).

O autor estabelece uma distinção a partir de dois momentos sócio-histórico-culturais distintos, sendo estes, a música tonal e a música “contemporânea”. De acordo com os comentários da educadora musical Margarete Arroyo, sobre o texto *Por uma nova Teoria da Música, Por um novo ensino da Teoria Musical* (1988), o foco que o teórico desenvolve sobre o “fato de que essas duas músicas são construções resultantes de determinadas visões de mundo, explicita a interpretação que a Etnomusicologia e Sociomusicologia oferecem para a questão de como a organização sonora é estabelecida” (KOELLREUTTER, 1997, p. 51).

Desta forma, é possível considerar o pensamento do compositor alemão condizente com a atual corrente etnomusicológica, em que a música é vista como produto de uma cultura, ou seja, tanto a produção musical quanto o compositor são observados conjuntamente ao seu momento histórico-político-científico, sua comunidade, localização geográfica, posição social, vivência etc.⁶⁴ Sendo assim, estas características “internas” da música e da arte, antes analisadas apenas por questões estéticas, estruturais ou mais estritas, não são desvinculadas de seu contexto histórico-político ou sociocultural.

Deste modo, o maestro propunha uma reformulação no pensamento musical, de forma que este incorporasse tanto questões composicionais e estéticas, quanto educacionais, sociais e culturais. Em um de seus escritos, Koellreutter afirma que a primeira metade do século XX, em função das novas descobertas científicas, transformou radicalmente a forma de ver o mundo:

⁶⁴ Lembrando ainda da possibilidade de coexistência de estilos musicais pertinentes e contraditórios ao período histórico-social em que estão inseridos.

As descobertas em quase todos os domínios da ciência, na primeira metade deste século, esfacelaram os principais conceitos da visão newtoniana do mundo: as noções de tempo e espaço – os constituintes mais importantes de nossa vida sócio-cultural –, perderam seu valor absoluto, o princípio da causalidade, aparentemente persuasivo, assim como o ideal de uma descrição objetiva da natureza tiveram que ser revisadas. Essas revisões, naturalmente, não podiam deixar de refletir nas linguagens artísticas e na linguagem musical, em particular. Tão pouco, na sintaxe dessas linguagens, ou seja, no estabelecimento dos princípios de ordem, nos princípios de composição, improvisação e análise (KOELLREUTTER, 1997, p. 47).

Koellreutter buscava, através de um pensamento científico mais integrador, questionar esta visão cartesiana e racionalista de divisões, categorizações e medições, através de sua *Estética Relativista*, em que os opostos ou paradoxos eram vistos como complementares.

De acordo com o músico, esta grande transformação na teoria da música não ocorreu de uma forma abrupta, mas sim, foi naturalmente motivada pelas obras de grandes compositores como Franz Liszt (Bagatela sem tonalidade), Richard Wagner, Claude Debussy, Arnold Schoenberg, Anton Webern e Igor Stravinsky (KOELLREUTTER, 1997, p. 49).

De acordo com a definição de Koellreutter, a *Estética Relativista* é o “estudo que parte da premissa de que os componentes da composição musical não podem ser considerados independentemente um do outro. Baseia-se no conceito da física de que tempo e espaço são grandezas interrelativas” (KOELLREUTTER, 1987-1990, p. 2).

No campo da Física Clássica, as teorias de Isaac Newton (1643-1727) determinaram leis que a fundamentaram por muitos anos após a publicação de seu trabalho *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*, em 1687. As suas deduções são ainda muito úteis para a compreensão de diversos fenômenos naturais e até os dias atuais são ensinadas nas escolas de Ensino Médio em grande parte do mundo, sendo essenciais para o desenvolvimento da Mecânica Clássica. No entanto, no início do século XX, algumas descobertas causaram grandes transformações no cenário científico e Albert Einstein foi um dos grandes responsáveis pelo estabelecimento da Física Moderna.

2.3. Conceitos-chave:

2.3.1. *Relatividade*

Até este momento, os físicos interpretavam os conceitos de tempo e espaço como entidades distintas e independentes. O tempo, como uma grandeza absoluta, independente do referencial⁶⁵ do observador, era visto como uma flecha lançada linearmente do passado, atingindo o presente e seguindo em direção ao futuro, não possuindo relação com quaisquer elementos externos. (EINSTEIN, 1999)

A partir da publicação da Teoria da Relatividade de Einstein, que concluiu estudos precedentes do matemático, físico e filósofo francês Henri Poincaré (1854-1912) e do físico holandês Hendrik Lorentz (1853-1928), entre outros, esta perspectiva foi refutada, e as noções de tempo e espaço passaram a ser consideradas como relativas e interdependentes. Esta teoria, na realidade, engloba duas teorias científicas deste físico (Einstein), a Teoria da Relatividade Restrita (ou Teoria Especial da Relatividade), de 1905, e a Teoria Geral da Relatividade, de 1915.

O termo *relatividade*, que nomeia esta teoria, surgiu através da relação de fenômenos de movimento que são interpretados de acordo com o referencial, ou seja, a observação de um movimento é relativa e depende do ponto que se assume para descrever um movimento. Diversos exemplos mais palpáveis nos são dados nos livros de física para explicar este fenômeno. Suponhamos a existência de dois observadores: observador A, que está no interior de um trem em movimento; e observador B, que aguarda o trem na estação. Em relação ao trem, o observador A está em repouso, pois ambos se deslocam com a mesma velocidade. Entretanto, para o observador B, que está em repouso em relação à estação, tanto o observador A quanto o trem estão em movimento. Se considerarmos ainda um observador C, que estivesse fora do planeta Terra, este veria tanto a estação quanto o observador B em um movimento de rotação e translação da Terra. Este raciocínio parece bastante plausível, porém, esta teoria envolve questões mais complexas e menos evidentes.⁶⁶

⁶⁵ Um referencial é um ponto em relação ao qual você descreve um movimento. Desta forma, para descrever um movimento, não existe uma verdade absoluta, sendo este condicionado ao referencial. Só é possível descrevê-lo se destacarmos o referencial que está sendo considerado.

⁶⁶ “Antes das ideias de Einstein, é importante destacar, já se conheciam outras “relatividades”. Primeiramente, Nicolau Copérnico demonstrou que a trajetória dos planetas (do sistema solar) seria mais facilmente explicada se considerássemos o Sol como centro do universo e não a Terra. Ou seja, as leis físicas que descrevem os movimentos dos planetas devem ser independentes do corpo tomado como centro de referência (a Terra ou o Sol). A esta constatação, que pode ser considerada a primeira relatividade, chamaremos de relatividade

De acordo com Einstein, estes conceitos de tempo e espaço, não poderiam mais ser vistos como absolutos, devendo ser considerados unificados em um *continuum espaço-tempo*. O teórico também observou que, no caso da velocidade da luz no vácuo, determinada como uma constante (c) de aproximadamente 300.000 km/s, não importam quais são os referenciais e suas velocidades, pois ela nunca se altera, mantendo sempre sua velocidade constante.

O tempo, nesta acepção, é considerado relativo, pois, quanto mais rápido um relógio estiver se movendo - especialmente se for próximo à velocidade da luz - mais lentamente o tempo irá passar, devido às distintas formas de medição do tempo realizadas por cada observador, em seus respectivos referenciais. Este fenômeno é conhecido como *dilatação do tempo* e revela que, também o tempo está atrelado a um referencial, pois “sua medida depende do estado de movimento do observador” (CHESMAN; ANDRÉ; MACÊDO, 2004, p. 71), relativizando a noção absoluta de simultaneidade de eventos.

Para exemplificar este fenômeno, tomemos, por exemplo, novamente, o observador A, dentro de um trem em movimento, e o observador B sentado na plataforma da estação. Imagine que, no interior deste trem, o viajante A aponta uma lanterna, disposta no chão, para o espelho do teto do vagão e cronometra o tempo que a luz leva para ser refletida pelo espelho e retornar novamente ao chão. Em uma velocidade comum de um trem, tanto o observador A, quanto o observador B calculariam, praticamente⁶⁷, o mesmo tempo e veriam, praticamente, a mesma trajetória da luz.

Copernicana. Posteriormente, temos a relatividade Galileana, na qual se afirma que experiências mecânicas feitas em dois referenciais que se movem, em relação ao outro, com velocidade constante são descritas pelas mesmas leis físicas. Finalmente, Newton, generaliza o resultado de Galileu, ao concluir que as leis da mecânica são invariantes (não mudam) para observadores localizados em referenciais inerciais. Este é o princípio da relatividade Newtoniana. [...] Referencial inercial é todo sistema de referência que tenha sua velocidade nula ou constante” (CHESMAN; ANDRÉ; MACÊDO, 2004, p. 62).

⁶⁷ Utilizei o termo “praticamente”, pois as diferenças seriam mínimas e perceptíveis apenas por cronômetros extremamente precisos, desta forma, poderiam ser desprezadas.



Figura 5: Observador A e observador B velocidade regular do trem⁶⁸

Agora, imaginemos que este trem está se deslocando próximo à velocidade da luz. Nesta hipótese, os resultados observados seriam bastante distintos entre observador A e o observador B. O viajante A obteria os mesmos resultados, não notando nenhuma diferença – como na figura 5. Entretanto, para o observador B, que está na plataforma, o resultado seria diferente, e o tempo observado para que a luz fosse refletida pelo espelho e retornasse ao chão seria maior, ocorrendo uma *dilatação do tempo*. O observador B veria esta trajetória da luz:

⁶⁸ Figura 5 e 6: Adaptação feita pelo autor da dissertação a partir de imagem no site do Centro de Deduções Lógicas. A Teoria da Relatividade. Disponível em: <<http://www.deducoeslogicas.com/relatividade/relatividade.html>>. Acesso em: 12 mai. 2014.

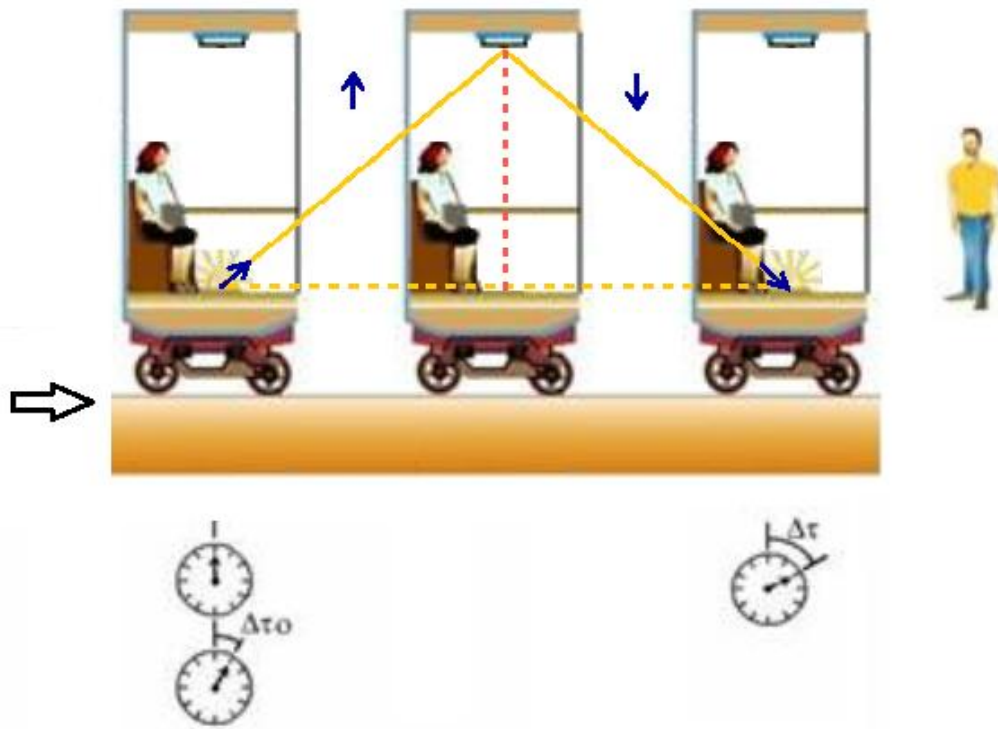


Figura 6: Observador B – trem próximo à velocidade da luz.

Desta forma, tanto a simultaneidade (ou não) dos eventos, assim como o tempo cronometrado estaria atrelado à perspectiva de um observador, ou seja, seria relativo ao referencial.

Em relação ao espaço, sendo este também relativo, quanto mais rápido é o movimento de um corpo, menor será o comprimento deste corpo no sentido que este está se movimentando, isto é, as dimensões no comprimento do objeto sofrem uma contração. É importante ressaltar que estas desigualdades nas dimensões do objeto estão diretamente ligadas às formas de medição do espaço pelo observador e vinculadas ao referencial que está sendo tomado.

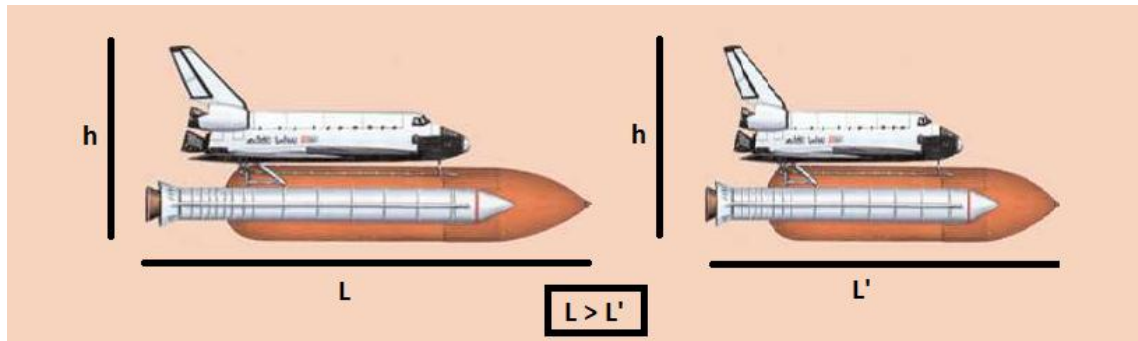


Figura 7: Fenômeno de contração do espaço⁶⁹

Este fenômeno é denominado *contração do espaço* e ocorre quando corpos se deslocam com uma velocidade próxima à da luz. Como podemos observar, o ônibus espacial da direita sofreu uma contração espacial no sentido em que está se deslocando, exatamente por estar se movendo a esta altíssima velocidade.⁷⁰ Desta forma, podemos notar que o tempo e espaço estão intimamente conectados, juntamente às noções de Energia, Massa e Velocidade, evidenciadas na equação $E = m \cdot c^2$, em que a Energia (E) é igual à massa (m), vezes a velocidade da luz (c) ao quadrado. Não observamos estes fenômenos em nosso cotidiano, pois as nossas velocidades são muito inferiores à da luz, desta forma, estas pequenas alterações no tempo e espaço só poderiam ser observadas por medidores de altíssima precisão.

A Teoria da Relatividade Restrita recebeu este nome, pois nesta não são levados em conta os campos gravitacionais, sendo que, a Relatividade Geral já abarca estas questões, ampliando as descobertas de Einstein para sistemas em que são considerados estes campos. Na Teoria da Relatividade Geral, o físico concluiu que a matéria curva o espaço e o tempo à sua volta, gerando o efeito gravitacional, diferentemente do que pensava Newton, que considerava a gravidade uma força⁷¹. Para compreender este fenômeno, é preciso imaginar o espaço-tempo como uma “rede (ou malha) esticada”, em que, a cada matéria depositada nesta “rede” (O Sol ou a Terra, por exemplo), ocorre uma deformação que faz com que as matérias de massa menor girem em torno da que possui maior massa, como na imagem abaixo:

⁶⁹ Ou contração do comprimento. Figura 7: Adaptação de imagem do site. Disponível em: <<http://espaonet.blogspot.com.br/2010/01/ha-24-anos-explodia-o-onibus-espacial.html>>. Acesso em 07 jun. 2013.

⁷⁰ De acordo com a Teoria da Relatividade, à medida que a velocidade é aumentada, também se eleva a massa do elemento.

⁷¹ Esta curvatura do espaço-tempo requeria a utilização de outra teoria geométrica que não se baseasse apenas em planos, desta forma, foi tomada como referência a *Geometria não euclidiana* - composta pela *Geometria Elíptica* e *Geometria Hiperbólica* – convencionalmente atribuída aos matemáticos Carl Friedrich Gauss (1777-1855), Nikolai Lobachevsky (1792-1856), János Bolyai (1802-1860) e Bernhard Riemann (1826-1866).

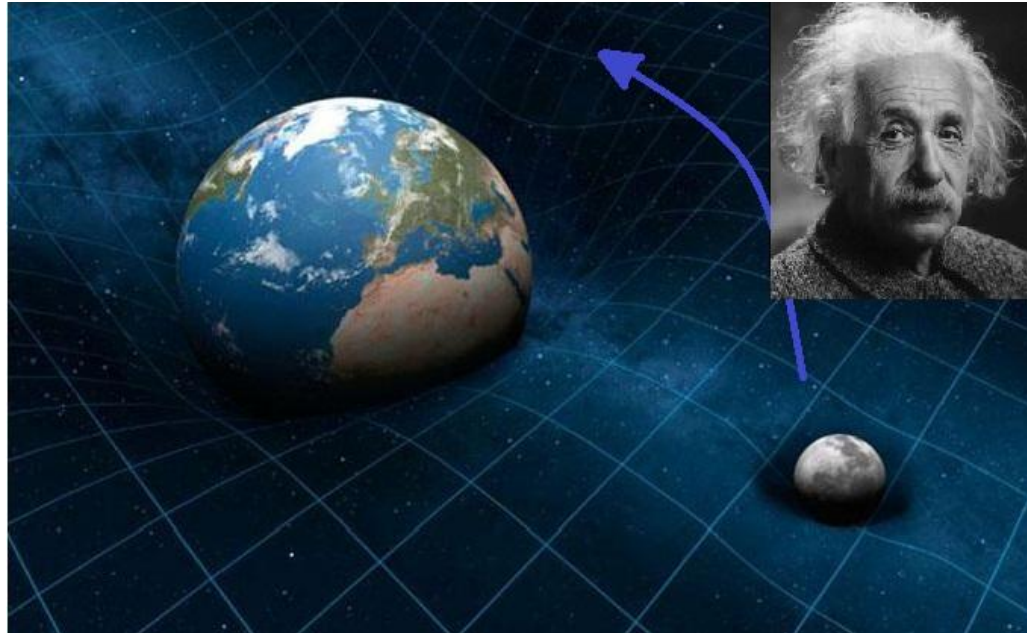


Figura 8: Curvatura do espaço-tempo gerando a gravidade – Teoria da Relatividade Geral (1915).⁷²

Sendo assim, podemos concluir que o espaço e o tempo deixam de ser passivos e absolutos, de forma que a curvatura do espaço-tempo, definida pela Relatividade Geral, passa a influenciar diretamente na dinâmica dos eventos. “Cada corpo de referência (sistema de coordenadas⁷³) possui seu tempo próprio. Uma especificação temporal só tem sentido quando se indica o corpo de referência ao qual esta indicação se refere” (EINSTEIN, 1999, p. 28).

O conceito de *relatividade*⁷⁴, utilizado por Koellreutter em sua estética, naturalmente, é proveniente da Teoria da Relatividade de Einstein, e, analogamente, busca relativizar alguns parâmetros musicais, através de uma notação imprecisa (ou gráfica) e da abolição de partituras “tradicionais”. Entre estes parâmetros, é possível citar como exemplo, a altura, a duração e a intensidade, em que estes não são mais tratados como absolutos e precisos, mas como dependentes da percepção do intérprete e, conseqüentemente, do ouvinte.⁷⁵ Além disso,

⁷² Figura 8: Adaptação de imagem do site. Disponível em: < <http://xpeoes-caparica.blogspot.com.br/2012/06/capablanca-final-genial-resposta.html>>. Acesso em: 08 jun. 2013.

⁷³ Um sistema de coordenadas tridimensional corresponde àquele que possui 3 eixos: X, Y e Z, sendo cada uma destas retas perpendicular ou ortogonal (90°) às outras. A sua função é determinar um ponto ou trajetória no espaço. Já o sistema de coordenadas quadridimensional se refere às 3 coordenadas (X, Y, Z) mais a coordenada “t”, que corresponde ao tempo – formando então um *continuum quadridimensional* (EINSTEIN, 1999, p. 49).

⁷⁴ O conceito de *relatividade* é o primeiro termo que propus para esta abordagem inter/transdisciplinar entre a física e a música.

⁷⁵ É importante ressaltar aqui que a interpretação de parâmetros musicais como a altura e a duração, basicamente, sempre é dependente da percepção e das intenções do intérprete e do ouvinte. Isto é, estes

o tempo “deixa de ser fator de ordem física para tornar-se uma forma de percepção. Assim desaparecem a barra de compasso, os valores de duração fixa, a pulsação perceptível e métrica” (KOELLREUTTER, 1990, p. 6).⁷⁶

O educador alemão, através deste rompimento de modelos socioculturais considerados por ele como retrógrados, possuía entre suas intenções, o anseio de desvincular esta imagem mais definitiva da partitura, associada a um caráter incontestável, extremamente lógico e causal. “Tudo que acontecia, na obra musical bem composta, possuía uma causa determinada. Por exemplo: o acorde de tônica que seguia o acorde da dominante, preparação e resolução da dissonância, a métrica na quadratura do compasso, fraseado e articulação” (KOELLREUTTER, 1997, p. 46). Para isto, o músico questionava esta imagem distinta do compositor, integrando o intérprete como um *coautor*, participante e ativo nesta obra.

Koellreutter também questionava os métodos “tradicionais” em que eram desenvolvidas as análises musicais,

acreditava-se que a obra musical pudesse ser descrita com objetividade (a análise harmônica e morfológica tradicionais) sem sequer mencionar o ser humano, o ouvinte por exemplo. Recorria-se a uma análise em termos quantitativos (temperamento igual, quadratura do compasso, por exemplo) sem sequer referir-se aos valores qualitativos dos signos sonoros e das ocorrências musicais, valores estes que, em última instância, condicionam o conteúdo musical da obra (KOELLREUTTER, 1997, p. 46).

O autor ainda afirma que, atualmente, “não existem conceitos absolutos em nenhuma área do conhecimento humano” (KOELLREUTTER, 1987-1990, p. 2), sendo esta uma questão bastante discutível e facilmente contra-argumentada, como por exemplo, no livro *Imposturas Intelectuais*, em que o relativismo cognitivo ou epistêmico é criticado em virtude da ideia de que “a moderna ciência não é mais que um “mito”, uma “narração” ou uma “construção social”, entre muitas outras” (BRICMONT; SOKAL, 2006, p. 10, 59-108). Sokal e Bricmont argumentam contra esta proposta, afirmando que as descobertas da Física, por exemplo, não são, de forma alguma um “mito” ou uma “construção social”:

elementos nunca foram inteiramente precisos ou absolutos. No entanto, acredito que o discurso de Koellreutter se referia a uma menor rigidez ou precisão destes componentes em uma obra, o que, conseqüentemente, proporcionaria uma maior liberdade na performance e fruição da peça.

⁷⁶ Nota-se que não é necessário cumprir todos estes parâmetros para que a obra se enquadre nesta proposta estética de Koellreutter.

Esta concordância entre teoria e experiência, quando associada a milhares de outras similares, embora menos espetaculares, seria um milagre se a ciência nada dissesse de verdadeiro – ou pelo menos aproximadamente verdadeiro – sobre o mundo. As confirmações experimentais das teorias científicas mais bem estabelecidas, tomadas em conjunto, testemunham o fato de que realmente adquirimos um conhecimento objetivo (mesmo que aproximado e incompleto) do mundo natural. [...] Além do mais, a experiência acumulada durante três séculos de prática científica propiciou-nos uma série de princípios metodológicos mais ou menos gerais – por exemplo, repetir os experimentos, usar controles, testar os medicamentos segundo protocolos absolutamente imparciais – que podem ser justificados por argumentos racionais (SOKAL; BRICMONT, 2006, p. 66-67).

No entanto, acredito ser interessante o excerto em que Koellreutter defende que, em função do pensamento racionalista e positivista, a chamada música clássica “tradicional” – ou mesmo a romântica –, tende à precisão, enquanto que a música que o maestro está propondo, assim como a dos diversos outros compositores que também estão trabalhando nesta perspectiva do pensamento relativista, tende à imprecisão. Ou seja, neste sentido, “conceitos básicos da estética tradicional, assim como preciso e impreciso, consonância e dissonância, tempo forte e tempo fraco, e outros, transformam-se ou deixam de existir” (KOELLREUTTER, 1987-1990, p. 3). É significativo observar que, Sokal e Bricmont não se dispõem a criticar o relativismo moral ou ético e nem mesmo o relativismo estético, correspondente a um julgamento artístico entre o belo ou feio, agradável ou desagradável, talvez por uma formação filosófica não muito densa dos autores – ressaltada por eles próprios –, ou por uma aceitação maior destes relativismos, especialmente o estético, em que são desenvolvidos os conceitos de Koellreutter.

2.3.2. *Paradoxalidade (Dualidade)*

A respeito destas transformações no campo musical, relacionadas a parâmetros tidos como opostos ou contrários, adentro ao conceito de *paradoxalidade*⁷⁷, que proporciona a

⁷⁷ Optei por utilizar o termo *paradoxalidade*, ao invés de *dualidade*, devido à definição de Koellreutter de *dualismo* em seu glossário: “Modo de pensar e de raciocinar, que tem por base a existência de conceitos duais, interpretados como opostos que se excluem mutuamente (“ou um ou outro”). (KOELLREUTTER, 1990, p. 41).

ocorrência simultânea destes elementos, antes vistos como antagônicos, mas que podem conviver “pacificamente” em seu caráter dualista. Desta forma, pode-se destacar a ausência ou a fusão de elementos – como tempo forte e tempo fraco; consonância e dissonância; tônica e dominante; belo e feio; preciso e impreciso; melodia e harmonia; objetividade e subjetividade; tempo cronométrico e tempo acronométrico etc. – nas obras *Música para 18 instrumentistas* e *Photoptosis*, respectivamente, de Steve Reich (1936-) e Bernd Alois Zimmermann (1918-1970), ou mesmo na música clássica indiana de Vilayat Khan (1928-2004) e Bismillah Khan (1913-2006) (Duo sobre o Raag Gujaree-Todi) e etc. (KOELLREUTTER, 1987-1990, p. 8).

Entre estas alterações, Koellreutter também destaca o surgimento de um novo repertório de signos musicais, compreendendo ruídos e mesclas – fusão de elementos sonoros de altura determinada e frações de ruidosidade –, natural ou artificialmente produzidos. Assim como a fusão de harmonia e melodia ou mesmo do compositor/intérprete/ouvinte. Também é ressaltado o desaparecimento das

barras de compasso, os valores de duração fixa, assim como a pulsação predeterminada e a métrica. Desaparecem também melodia e harmonias, assim como as vozes, componentes das partituras vocais e instrumentais, o pentagrama e a direcionalidade de grafia e leitura. A partitura mostra, cada vez mais, os chamados “campos sonoros”, produtos de uma estética relativista cujos conceitos fundamentais são o impreciso e o paradoxal, valores complementares de uma estrutura musical definida e, ao mesmo tempo, indefinida, cujos elementos e ocorrências são perceptíveis e imperceptíveis, contínuos e descontínuos (KOELLREUTTER, 1987-1990, p. 4).

O conceito de *paradoxalidade* (e *dualidade*), no âmbito da física, é associado a descobertas realizadas por diversos físicos, entre eles Thomas Young (1773-1829), James Clerk Maxwell (1831-1879), Max Planck (1858-1947), Erwin Schrödinger (1887-1961), Louis de Broglie (1892-1987) e Albert Einstein (1879-1955), mas se refere, mais

Desta forma, priorizei a utilização do termo *paradoxal*, por achar esta definição de Koellreutter mais condizente com o pensamento aqui desenvolvido: “Relativo a um modo de pensar que visa a unificação de conceitos aparentemente opostos” (KOELLREUTTER, 1990, p. 103). Além disso, optei pelo termo *paradoxal*, pelo fato de estar no título desta proposta estética do maestro alemão (*Estética Relativista do Impreciso e do Paradoxal*), de grande relevância nesta pesquisa.

especificamente, ao paradoxo onda-partícula no comportamento de fótons e elétrons.⁷⁸ Para que o leitor compreenda um pouco melhor este fenômeno da Mecânica Quântica, buscarei, de forma reduzida, traçar a trajetória deste descobrimento.

No início do século XIX, o físico inglês Thomas Young, realizou o notório experimento das Fendas Duplas, que consistia em deixar que a luz visível passasse por uma fenda em uma placa, e logo em seguida por duas fendas de outra placa, observando o resultado de sua difração em um anteparo. Para isto, Young observou que, na segunda placa (ou anteparo), a luz comportou-se exatamente como previsto pela Física Clássica de Newton, atingindo as outras duas fendas e sendo refracionadas para o próximo anteparo, que, neste caso, possivelmente comprovaria que a luz era composta por corpúsculos (partículas). Entretanto, ao observar o terceiro anteparo, para sua surpresa, Young notou que o resultado do padrão de luz se modificou, e podiam ser observados *máximos* (regiões bem iluminadas) e *mínimos* (regiões mal iluminadas) de intensidade, adquirindo um *espectro (padrão) de interferência*, característico de um comportamento ondulatório:

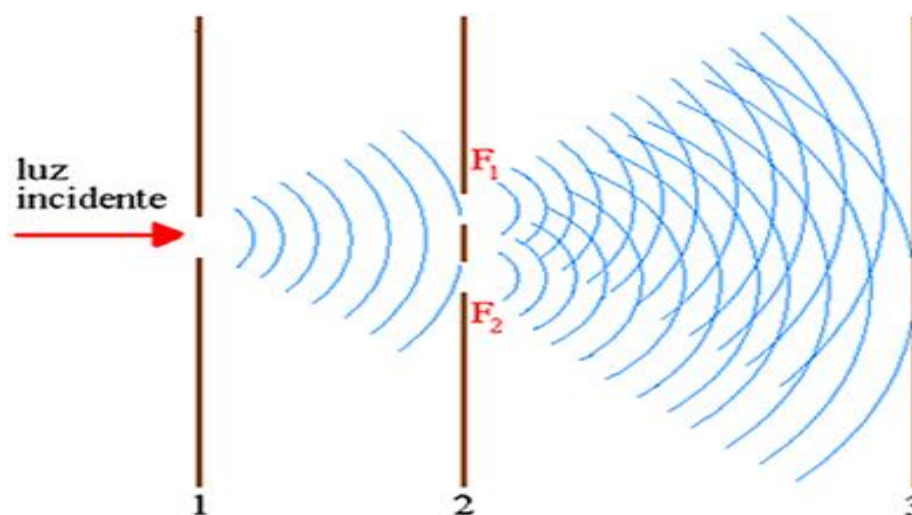


Figura 9: Experimento das duas fendas - Thomas Young⁷⁹

⁷⁸ Fóton – partícula elementar mediadora da força eletromagnética. O fóton também é o quantum da radiação eletromagnética (incluindo a luz). O termo foi cunhado por Gilbert N. Lewis em 1926 (CHESMAN; ANDRÉ; MACÊDO, 2004, p. 101). Elétron – partícula subatômica que circunda o núcleo atômico. Foi identificado em 1897 pelo inglês Joseph John Thomson e, em 1906, esta descoberta conferiu o título de Prêmio Nobel ao físico. (ibidem, p. 151).

⁷⁹ Imagem do site Brasil Escola – Experimento das duas fendas. Disponível em: <<http://www.brasilecola.com/fisica/experimento-das-duas-fendas.htm>>. Acesso em: 09 jun. 2013.

Desta forma, o experimento de Young refutou a hipótese de Newton, até então aceita, de que a luz era formada por partículas (KUHN, 2011, p 31-32), reforçando a ideia do físico holandês, Christiaan Huygens, de que a luz era composta por ondas (CHESMAN; ANDRÉ; MACÊDO, 2004, p. 147). Em seu experimento, é possível afirmar que a luz, ora comporta-se como partícula, e ora comporta-se como onda.⁸⁰

Posteriormente, este mesmo experimento foi realizado com um feixe eletrônico, em que foram utilizados apenas os anteparos 2 (com duas fendas) e 3 (sem fendas). Inicialmente foi decidido cobrir a fenda da esquerda para ver o resultado no anteparo, e observou-se uma coluna (faixa) de luz logo à frente da fenda direita, novamente acompanhando a previsão da Física Clássica – comportamento de partículas. Logo após, resolveu-se cobrir a fenda da direita e foi obtido o mesmo resultado, porém logo à frente da fenda esquerda, que estava descoberta. Como teste final, ambas as fendas foram descobertas para que a luz as atravessasse e fosse observado o resultado, que era previsto como duas colunas (faixas) de luz. No entanto, novamente foi observado um *padrão de interferência*, sendo este experimento de grande valor para a Física Quântica.

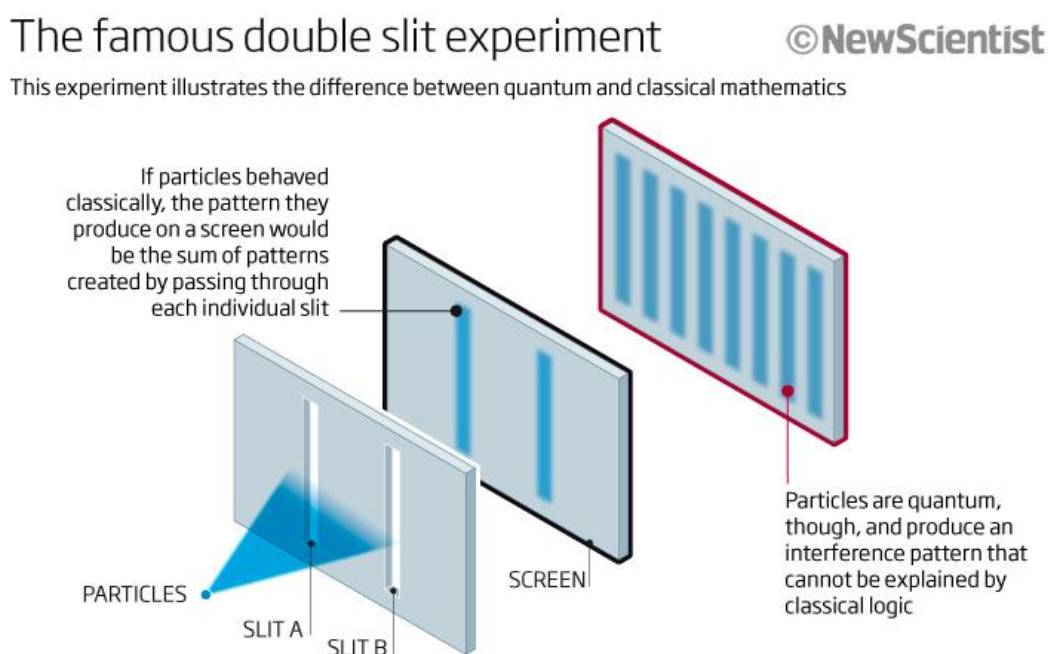


Figura 10: Experimento das duas fendas⁸¹ realizado com feixe de elétrons⁸²

⁸⁰ “Em determinadas situações (por exemplo, difração e interferência), a luz se comporta como onda; em outras (radiação do corpo negro e efeito fotoelétrico), a luz se comporta como partícula” (CHESMAN; ANDRÉ; MACÊDO, 2004, p. 147).

⁸¹ Figura 10: Fonte Revista NewScientist. Disponível em:

Em 1905, Einstein, para explicar o efeito fotoelétrico baseou-se na ideia newtoniana de que a luz é formada por corpúsculos, denominados fótons. A partir do sucesso de sua explicação, o físico provou que, além dos fótons se comportarem como ondas, estes também apresentavam um comportamento corpuscular. Desta forma, o caráter dualístico da luz se comporta, por vezes, como onda – como nos fenômenos de interferência e de difração – e, em outras circunstâncias, como partícula, na explicação do efeito fotoelétrico (CHESMAN; ANDRÉ; MACÊDO, 2004, p. 147). Esta conclusão proporcionou a Einstein, em 1921, a obtenção do Prêmio Nobel da Física.

Baseando-se na teoria do efeito fotoelétrico de Einstein, o teórico francês Louis de Broglie, no início do século XX, mais precisamente em 1924, foi o primeiro a enunciar a dualidade onda-partícula⁸³, através da ousada sugestão de que, “se uma onda de energia luminosa podia se comportar como um punhado de partículas (fótons), então, se a natureza fosse verdadeiramente simétrica, como diziam alguns, elétrons e prótons talvez possuíssem propriedades ondulatórias” (BRENNAN, 2003, p. 121). Esta afirmação sobre a natureza ondulatória do elétron rendeu ao físico o Prêmio Nobel de Física em 1929.

De fato, foi o físico austríaco Schrödinger que, dois anos mais tarde, descobriu uma versão mais desenvolvida deste fenômeno, estabelecendo uma teoria ondulatória para o átomo, afirmando que “toda matéria exhibe aspectos ondulatórios”, estendendo os paradoxos da radiação para toda a matéria (PESSOA JR., 1992, p. 179). No entanto, seria inconcebível não citar de Broglie na concatenação desta teoria, já que, foi o físico francês que esquematizou estas ideias em sua tese de doutorado, em 1924, atribuindo-lhe o Prêmio Nobel da Física cinco anos mais tarde. (POLKINGHORNE, 2012, p. 31).

Certamente, estas deduções não teriam sido possíveis sem o conhecimento prévio de descobertas dos físicos James Maxwell e Max Planck, que, respectivamente, desenvolveram a teoria do eletromagnetismo e a teoria dos *quanta*.

É importante destacar que, na física, inicialmente, este tema foi tratado como um *paradoxo*, já que não se sabia como era possível o fóton ou o elétron assumir ambas as características, ondulatória e corpuscular, no entanto, com o avanço científico e as explicações

<<http://www.newscientist.com/articleimages/mg21128285.900/1-quantum-minds.html>>. Acesso: 09 jun. 2013.

⁸² Tradução do autor: O famoso experimento das duas fendas (Título). Este experimento ilustra a diferença entre a matemática quântica e clássica (Sub-título). Se as partículas se comportarem classicamente, o padrão produzido em uma tela (anteparo) seria a soma de padrões criados pela passagem através de cada fenda individual (Esquerda). Partículas. Fenda A. Fenda B. Tela (anteparo). Entretanto, partículas são quânticas e produzem uma interferência que não pode ser explicada pela lógica clássica (Direita).

⁸³ Também denominada por dualidade onda-corpúsculo ou dualidade matéria-energia.

experimentais e teóricas, este *paradoxo* passou a ser tratado como *dualismo*, ou seja, o *dualismo onda-partícula* (PESSOA JR., op. cit.). No entanto, Koellreutter, em sua estética musical, defende que a quebra de *dualismos* (elementos opostos e antagônicos) dá origem a um fenômeno *paradoxal*, que engloba estes elementos vistos anteriormente como contrários, em apenas um. Portanto, apesar das visões terminológicas serem discordantes, a noção semântica é a mesma. Sendo assim, optei por utilizar o conceito de *paradoxalidade* para esta pesquisa, para acompanhar, ou, pelo menos, se aproximar, também, do sentido literal presente no dicionário:

paradoxo (cs). [Do Gr. *parádoxon*, pelo lat. *paradoxon*.] S. m. **1.** Conceito que é ou parece contrário ao comum; contra-senso, absurdo, disparate: “Era um conservador admirável, adorável nos seus erros, nas suas opiniões revoltantes e belíssimas, nos seus paradoxos, nas suas blagues.” (Mário de Sá Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, p. 21) **2.** Contradição, pelo menos na aparência: *A obsessão da velocidade e o congestionamento do trânsito são um dos paradoxos da vida moderna.* (FERREIRA, 1986, p. 1265).

A partir destes dados, Niels Bohr enunciou, em 1928, o *Princípio da Complementaridade*, de forma que, a natureza da matéria e da energia é dual, e os aspectos ondulatórios e corpusculares não são contraditórios, mas sim complementares⁸⁴ (PESSOA JR., 2003, p. 91).

2.3.3. *Acausalidade e Imprevisibilidade (Incerteza)*

Outro conceito selecionado a partir dos excertos de Koellreutter foi a noção de *imprevisibilidade* (ou *incerteza*), que também está associada à *acausalidade*. O maestro alemão, a partir da observação e composição de propostas musicais que empregavam a aleatoriedade musical, a imprecisão das notações gráficas, improvisação e as inúmeras possibilidades de leitura de uma mesma partitura – como uma obra aberta –, se aproximava,

⁸⁴ O conceito de *complementaridade* é abordado com maior profundidade no subcapítulo 2.3.4..

de uma forma análoga, a alguns princípios da Física, como por exemplo, o *Princípio da Incerteza* do físico teórico alemão Werner Heisenberg (1901-1976).

Este *Princípio* estabeleceu ser “impossível determinar a posição e o momentum (quantidade de movimento) de uma partícula elementar⁸⁵ ao mesmo tempo, desde que o esforço para determinar um dos dois alteraria o outro de maneiras imprevisíveis” (HAVEN, 2008, p. 220). Esta descoberta atribuiu a Heisenberg o Prêmio Nobel de Física de 1932, causando um grande impacto na ciência, pois, a partir de sua teoria, o ato de medir e observar o mundo precisamente, ou mesmo completamente, havia sido reduzido. Os conceitos de causa e efeito também foram questionados como parte de uma estrutura científica incontestável e determinista, já que “a um nível elementar de partículas, toda causa tinha apenas uma probabilidade fixa de criar um efeito antecipado” (Idem, Ibidem).

O físico John Polkinghorne define o *Princípio da Incerteza* como

fato de que, na teoria quântica, os *observáveis* podem ser agrupados em pares (como posição e momentum, tempo e energia), de modo que dois membros do par não podem ser medidos simultaneamente com precisão exata. A escala do limite de exatidão simultânea é determinada pela *constante de Planck*⁸⁶ (2012, p. 114).

Assim, “há uma negociação inescapável entre a crescente exatidão da mensuração de posição e a decrescente precisão de conhecimento sobre o momentum” (POLKINGHORNE, 2012, p. 47). Em outras palavras, mais coloquiais, o autor afirma que “pode-se saber onde o elétron está, mas não o que ele está fazendo; ou pode-se saber o que está fazendo sem saber onde ele está” (Idem, ibidem).

De acordo com Polkinghorne, este conhecimento parcial ou semiconhecimento é uma característica quântica, pois

Os observáveis vêm em pares que epistemologicamente se excluem. Um exemplo desse comportamento encontrado no cotidiano pode ser dado em termos musicais. Não é possível atribuir um instante preciso a quando uma nota foi tocada e saber

⁸⁵ Ou seja, um elétron.

⁸⁶ A *constante de Planck* recebe este nome por ser uma homenagem ao físico Max Planck, um dos precursores da Mecânica Quântica, e é representada pela letra “h”, sendo uma das constantes fundamentais da física, que descreve o tamanho dos *quanta* (quantidade elementar).

precisamente qual foi seu tom. Isso ocorre porque a determinação do tom de uma nota requer a análise da frequência do som, e isso exige escutar uma nota por um período que dura diversas oscilações antes de ser possível fazer uma estimativa exata. É a natureza ondulatória do som que impõe esta restrição e, se as questões de mensuração da teoria quântica forem discutidas do ponto de vista da mecânica ondulatória, considerações exatamente semelhantes levam de volta ao princípio da incerteza (POLKINGHORNE, 2012, p. 47).

Mediante a aplicação deste princípio a características elementares sonoras, considerar a possibilidade de uma aproximação analógica em termos composicionais e estéticos torna-se ainda mais palpável. Desta forma, Koellreutter propôs que, diversas composições que envolviam características como a aleatoriedade, uma notação gráfica imprecisa e inúmeras possibilidades de leitura de uma partitura, seriam condizentes com este pensamento de Heisenberg.

O maestro cita diversos exemplos, em seus escritos, de composições que se enquadram nesta proposta, entre eles, a peça *Slyx* (1968), para instrumentação variável, do compositor búlgaro Anestis Logothetis, que, de acordo com o regente, seria um exemplo de música aleatória (KOELLREUTTER, 1990, p. 13; 21).

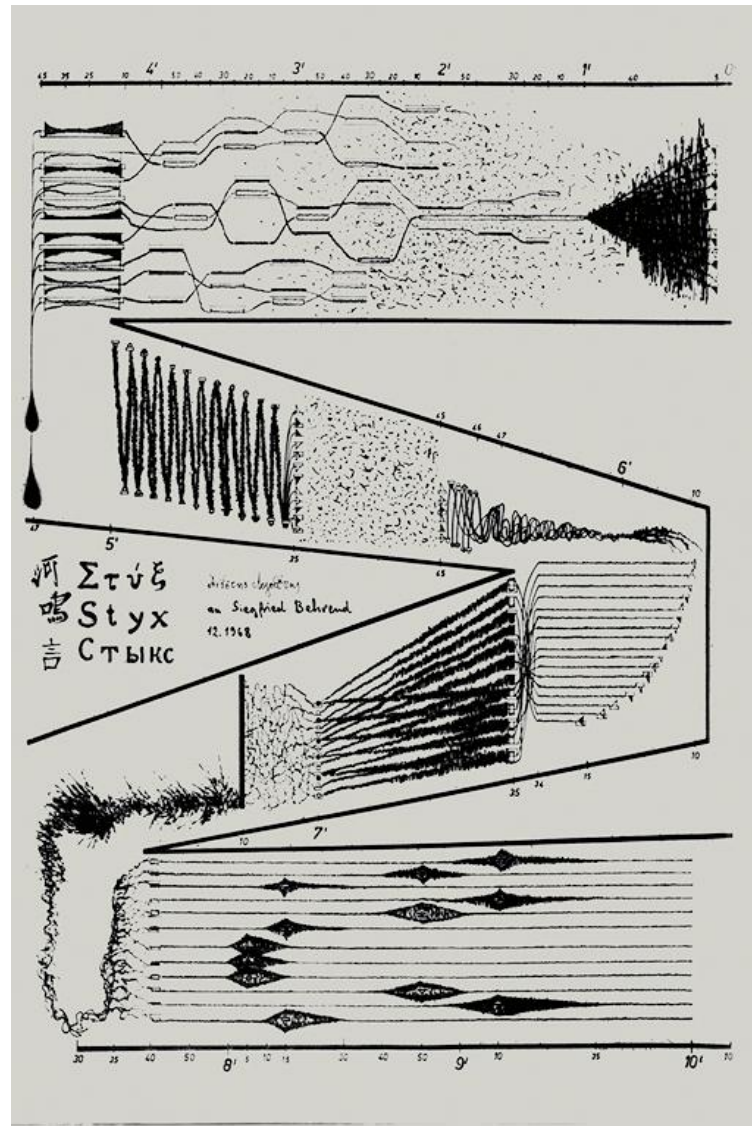


Figura 11: Partitura de *Styx* (1968) – Anestis Logothetis

Koellreutter também destaca o desaparecimento de uma *direcionalidade* de grafia e leitura, isto é, nem o intérprete e nem mesmo o compositor estabelece uma direção ou forma de ler a peça. As partituras inseridas nesta visão musical propõem uma quebra neste sistema linear de início, meio e fim, fazendo uma referência aos questionamentos da física sobre a temporalidade e, conseqüentemente, sobre as noções de passado, presente e futuro. A proposta de quebra de uma linearidade está diretamente relacionada ao *desenvolvimento* musical, pois, se este fluxo sonoro é acausal, o *desenvolvimento*, conseqüentemente, será imprevisível ou incerto. O desaparecimento da *direcionalidade* também pode ser descrito ou encarado, a partir de outra reflexão, como a possibilidade de uma *multidirecionalidade*, pois, com a inexistência de um caminho previamente traçado a ser seguido, múltiplas direções

afloram. Desta forma, a percepção temporal da peça se torna mais livre e subjetiva, tanto para o performer quanto para o ouvinte, contrapondo o sistema de causa e efeito, ação e reação, ou, se preferirmos, pergunta e resposta, na música.

O teórico alemão ainda define o conceito de *aleatoriedade* como “dependente de fatores incertos, sujeitos ao acaso. Estruturação musical de caráter estatístico” (KOELLREUTTER, 1990, p. 13), ou seja, o que ocorre é a ausência de uma lógica causal que evita o previsível ou o pressentido. Como se pode notar, também o termo *acausalidade* é compartilhado em ambas as perspectivas, sendo parte integrante desta proposta de *imprevisibilidade* (ou *incerteza*).

Eufrásio Prates, também destaca alguns compositores do século XX que trabalharam com a *imprevisibilidade*, entre estes, Pierre Boulez, em suas obras serialistas da

década de cinquenta, baseadas em matrizes numéricas rigorosas, como *Structures I* (1951), as de Iannis Xenakis como *Metastasis* (1953-1954), desenvolvida sob os conceitos de estocástica, acaso e probabilidade (WEID, 1997: p. 273) e *Music of Changes* (1951) de John Cage, composta a partir de jogo aleatório do I-Ching (*idem*: p. 236) (PRATES, 2012, p. 29).

2.3.4. *Entrelaçamento e Complementaridade*

Outro importante conceito elencado, devido ao fato de estabelecer possíveis características comuns entre as áreas de física e música, é a noção de *entrelaçamento*.⁸⁷ Na física, este fenômeno quântico está associado à proposta de que dois ou mais entes, estejam, de alguma forma, tão ligados que a descrição de um destes não possa ser corretamente realizada sem que a sua contraparte seja mencionada, ainda que estes entes possam estar espacialmente separados.⁸⁸ Condizente a esta perspectiva, Polkinghorne afirma que as “entidades quânticas que interagiram entre si permanecem mutuamente entrelaçadas, por mais longe que possam, por fim, separar-se espacialmente” (2012, p. 96).

⁸⁷ Também conhecido na física como *entrelaçamento quântico*; *comportamento não local*; *não localidade* e *emaranhamento quântico* – sendo este último termo o mais utilizado nesta área.

⁸⁸ De acordo com o físico Prof. Dr. George Matsas, em uma entrevista concedida a mim em 19 jun. 2013, o *emaranhamento quântico* evidencia que “o todo é mais do que a soma de suas partes”, devido às propriedades de correlações e interferências entre as peças que faz com que o todo seja mais do que a soma de suas partes.

Desta forma, estas *conectividades* ou *entrelaçamentos* fazem com que as medidas realizadas num sistema pareçam influenciar, instantaneamente, outros sistemas que estão emaranhados a este, apesar da distância espacial. Este fenômeno foi chamado de *Efeito EPR*, proveniente das iniciais dos sobrenomes dos físicos Einstein, Podolski e Rosen.⁸⁹ Polkinghorne ainda defende que é necessário o reconhecimento de que este caso envolve uma verdadeira ação à distância, e não meramente algum ganho de conhecimento adicional, ou seja, o *Efeito EPR* é ontológico e não epistemológico. Para o autor não há grandes problemas ou surpresas no acréscimo de conhecimento à distância.

Suponha que uma urna contenha duas bolas: uma branca, a outra preta. Eu e você colocamos nossas mãos e retiramos uma das bolas com o punho cerrado. A seguir, você caminha um quilômetro pela estrada, abre a mão e verifica que tem a bola branca. Imediatamente sabe que eu devo ter a preta. O único detalhe que muda nesse episódio é o seu estado de conhecimento. Sempre tive a bola preta, você sempre ficou com a branca, mas agora está ciente disso (POLKINGHORNE, 2012, p. 96).

No entanto, o *Efeito EPR* de *emaranhamento quântico* diverge um pouco deste exemplo, em relação à transmissão e mudança de parâmetros.

O que acontece em 1 *muda* o que ocorre em 2. É como se, caso você descobrisse ter uma bola vermelha na mão, eu deveria ter uma bola azul na minha; porém se você encontrasse uma bola verde, eu teria que estar com uma bola amarela e, antes de você olhar, nenhum de nós tivesse bolas de cores determinadas (POLKINGHORNE, 2012, p. 96-97).

O autor ainda chama a atenção para a problemática desta transmissão ou mudança instantânea no *Paradoxo EPR*, a respeito dos princípios da Teoria da Relatividade Restrita em que, de acordo com Einstein, nenhum corpo pode viajar acima da velocidade da luz.

⁸⁹ Albert Einstein, Boris Podolski (1896-1966) e Nathan Rosen (1909-1995). É interessante destacar que, inicialmente, o próprio Einstein se recusava a acreditar em tal conexão de longo alcance, exatamente por ir contra um princípio da Relatividade Restrita, mas, com a comprovação deste fenômeno através de diversos experimentos, o físico teve que aceitar o paradoxo – *Paradoxo EPR*.

Um leitor atento pode questionar toda essa conversa sobre mudança instantânea. A relatividade especial não proíbe que algo em 1 tenha qualquer efeito em 2 até que haja tempo para a transmissão de uma influência que se move, no máximo, à velocidade da luz? Não exatamente. O que a relatividade realmente proíbe é a transmissão instantânea de informação, aquela de um tipo que permitiria a sincronização imediata de um relógio em 2 com um relógio em 1. Ocorre que o tipo de entrelaçamento do EPR não permite o transporte de mensagens desse tipo. O motivo para isso é que sua conectividade não local assume a forma de correlações entre o que está acontecendo em 1 e o que está acontecendo em 2, e nenhuma mensagem pode ser lida fora dessas correlações sem conhecimento do que está ocorrendo nas duas extremidades. É como se um cantor em 1 estivesse cantando uma sequência aleatória de notas e um cantor em 2 também estivesse cantando uma sequência aleatória de notas, e somente se alguém conseguisse ouvi-los ao mesmo tempo é que perceberia que os dois cantores estão em algum tipo de harmonia entre eles (POLKINGHORNE, 2012, p. 97).

Não se pode deixar de destacar o importante papel de Schrödinger – com o experimento mental do *Gato de Schrödinger*⁹⁰, sendo o primeiro físico a utilizar o termo *entrelaçamento* (*Verschränkung*, em alemão) – além dos físicos John Bell (1928-1990), em suas *desigualdades de Bell*, e Alain Aspect (1947-), através de suas demonstrações e experimentos que contribuíram no sentido de “confirmar as previsões da teoria quântica e negar a possibilidade de uma teoria puramente local do tipo que Einstein havia defendido” (POLKINGHORNE, 2012, p. 96).

Na música, este conceito de *entrelaçamento* pode ser observado em diversos momentos, como por exemplo, na conectividade entre o *som* e o *silêncio*, de forma que, na *Estética Relativista*, o silêncio assume um novo “status”, que excede o caráter de apenas uma “ausência de som” ou um momento de “*pausa*” entre sons, mas adquirindo uma grande importância na composição sonora. No livro *Terminologia de uma Nova Estética da Música*, Koellreutter define o *silêncio* como

- 1) Meio de expressão. Recurso que tende a causar tensão, em consequência de expectativa. Não se restringe exclusivamente à ausência de som. A Estética moderna

⁹⁰ Para maiores informações consultar: “Bohr e a teoria quântica em 90 minutos”, de 1999, de Paul Strathern, páginas 80-82.

abandona a distinção tradicional entre som e silêncio, sendo que o som não pode ser separado do espaço “vazio” do silêncio em que ocorre (ver pausa).

2) Sensação causada por monotonia, índice alto de redundância, reverberação, simplicidade, austeridade, delineamento, etc.. (1990, p. 119).

Neste mesmo livro, o autor define *pausa* por “ausência de som. Elemento de articulação que separa, com distinção e clareza, as diversas partes da forma, de um trecho ou de uma frase” (p. 103), distinguindo-a de sua concepção de *silêncio*. O *silêncio*, na perspectiva relativista de Koellreutter, assume um conceito bastante divergente da “*pausa* tradicional”, do espaço “vazio”, incorporando grande relevância em sua estrutura, como um elemento composicional, um elemento dotado de expressividade. Novamente aqui, pode-se notar que o som não se sobrepõe ao silêncio, ou seja, a “nota” não possui um status mais elevado que a “pausa” (KOELLREUTTER, 1987-1990, p. 4). Sendo assim, o som e o silêncio participam de um *entrelaçamento* que não estipula funções pré-definidas e imutáveis para cada um destes, como figura e fundo, mas, assim como na física, a partir do momento em que um elemento assume uma postura, o outro, automaticamente, assume uma postura inversa, porém, complementar, fazendo de ambos, parte de uma mesma substância.

O compositor e teórico musical americano John Cage, que chegou a realizar experiências relacionadas ao que chamamos de silêncio, obteve a conclusão de que este não existe em sua totalidade⁹¹, sendo que, conceitua-se este termo a partir das limitadas frequências que os ouvidos humanos podem absorver, no entanto, isto não representa a “realidade” e a infinidade de sons que estão simultaneamente ocorrendo (CAVALHEIRO, 2007, p. 3-5).

Além disso, Koellreutter, também destaca a quebra de uma hierarquização de componentes da estrutura musical, ou seja, nenhum elemento se sobrepõe ao outro, em um todo interconectado denominado pelo maestro como *Campos Sonoros*.

É que a música de nosso tempo parece aproximar-se de um todo sonoro interconectado em que nenhuma das partes seja mais fundamental do que qualquer outra e em que as características de cada parte são determinadas pelas de todas as outras. Os sons deixam de ser “objetos” distintos, pois são ligados mais

⁹¹ Apenas se tratarmos da grande maioria dos ambientes da Terra. No espaço, por exemplo, onde há vácuo, o silêncio absoluto existe, pois o som, sendo uma onda de pressão, é fisicamente incapaz de se propagar no vácuo.

estritamente do que na música tradicional aos fenômenos sonoros que o circundam (KOELLREUTTER, 1987-1990, p. 4).

Neste “glossário interdisciplinar de conceitos e termos técnicos” (KOELLREUTTER, 1990, p. 9), o educador define o conceito de *Campo Sonoro*, de forma mais aprofundada, como

resultado da organização global de signos musicais, dentro de um determinado lapso de tempo. Produto de uma estética relativista. Compreende estruturas de determinação aproximativa e tende à fusão, diluição e unificação das mesmas. O campo descuida de elementos que requerem precisão, exatidão, rigor e regularidade de execução, pois é estrutura avolumétrica (alfa privativo). Com a composição de campos, desaparece definitivamente o que se praticou até então como composição de vozes. A estética relativista, base da composição musical contemporânea, não considera, em princípio, alturas e intervalos absolutos, mas gradações e tendências. Não se trata, por exemplo, de acordes, mas de graus de densidade; de ritmos e andamentos determinados, mas de graus de velocidade, de mudanças de andamento, de tendências, enfim. Na composição de campos, o processo de desenvolvimento cede lugar ao processo de transformação. A determinação de gradações e tendências encontra-se entre o preciso e o impreciso, entre o determinado e o indeterminado. A composição de campos depende, principalmente, do equilíbrio das relações entre ordem e desordem, entre as camadas de pontos, linhas, grupos e complexos sonoros e entre os graus de adensamento e rarefação (p. 25).

Neste trecho, Koellreutter também utiliza uma composição para ilustrar o fenômeno musical, no caso, a peça *Pithoprakta*, de Iannis Xenakis (1922-2001), para orquestra de cordas (p. 32).

Como destaquei logo acima, em relação ao som e ao silêncio nesta proposta estética de Koellreutter, é possível classificá-los como estruturas que se entrelaçam e que são complementares, sendo assim, se faz necessário abordar uma última noção bastante representativa no campo da Física e da Música, sendo esta o termo *complementaridade*.

No campo musical, o teórico alemão defende que

enquanto os compositores clássicos e românticos consideram os contrários como elementos opostos, os compositores da segunda metade deste século (XX) consideram-nos como complementares, ou seja relativos a um modo de pensar que relaciona dois contrários na formação de um todo: “contraria sunt-complementa” (Niels Bohr) (KOELLREUTTER, 1987-1990, p. 3).

Para reforçar o proposto sobre esta quebra de dualismos, Koellreutter apresenta aos alunos destes seminários a obra *Photoptosis*, do compositor alemão Bernd Alois Zimmermann (1918-1970) e, em função da frase do físico atômico/quântico dinamarquês, Niels Bohr, reforça que, suas premissas musicais estão em concordância com o pensamento científico. Neste sentido, elenquei a *complementaridade* como um conceito que também possibilita estas inter-relações entre estas áreas.

De acordo com a sucinta definição de Polkinghorne, *complementaridade* é “o fato, bastante enfatizado por Niels Bohr, de que há maneiras distintas e mutuamente exclusivas pelas quais um sistema quântico pode ser considerado” (2012, p. 112). O *princípio da complementaridade*, enunciado por Niels Bohr em 1927 – no congresso de Como, na Itália (SILVEIRA; FILHO; SILVA, 2011) – afirma ser dual a natureza da energia e matéria, sendo então, os aspectos ondulatório e corpuscular, não contraditórios, mas sim complementares. Desta forma, é possível detectar, separadamente, tanto a natureza corpuscular quanto ondulatória, de acordo com o experimento realizado. Como já indiquei, anteriormente, neste mesmo capítulo, a experiência das fendas duplas evidencia a natureza ondulatória da luz, enquanto que, no experimento do efeito fotoelétrico, demonstrado por Einstein, a natureza ressaltada é a corpuscular. Ciente de que argumentos similares também são válidos para a matéria, Bohr, em seu *princípio da complementaridade*, defendeu esta ambiguidade e a natureza dualística da matéria e energia.

Polkinghorne ainda afirma que

A teoria quântica oferecia uma série de modos alternativos de pensamento. Havia as representações alternativas do processo que poderiam ser baseadas na medição de todas as posições ou de todos os momentos; a dualidade entre pensar nas entidades em termos de onda ou em termos de partícula. Bohr enfatizava que os dois membros desses pares de alternativas deveriam ser considerados com igual seriedade e poderiam, portanto, ser tratados sem contradição porque cada um complementava o outro, em vez de entrar em conflito (p. 50).

De acordo com os físicos Silveira, Filho e Silva (2010, p. 83), é possível definir o *princípio da complementaridade* de Bohr como um fator comum, podendo ser encontrado em uma variedade de situações. Os teóricos afirmam que o próprio físico dinamarquês estendeu a interpretação deste conceito para outros ramos além da física quântica, como a termodinâmica e a biologia. Esta afirmativa é corroborada pelo filósofo e matemático britânico Paul Strathern, que discutiu mais a fundo esta questão:

Ele (Bohr) acertadamente percebeu que o princípio de complementaridade era aplicável a outras áreas além da mecânica quântica simplesmente. Em biologia, por exemplo, existem dois enfoques. Os fenômenos biológicos podem ser classificados de um ponto de vista funcional (por exemplo: o *Homo sapiens* é um zooloide colonial). Mas também podem ser estudados em termos de análise física e química (por exemplo: a vitamina C é essencial à manutenção da vida no organismo humano). Em vez de considerar esses dois enfoques como opostos, Bohr argumentava que seria melhor se tratássemos os dois como complementares. Ele estendeu depois este enfoque ao delicado campo da sociologia, onde sugeriu que deveríamos considerar o estudo do comportamento humano e a (aparentemente oposta) análise da transmissão hereditária como complementares ao determinar os principais elementos de uma cultura (1999, p. 82-83)

Ressonante a esta proposta, busquei discutir este conceito na área musical, desde o momento que abordei o conceito de *paradoxalidade* e o fenômeno dualista de onda-partícula. Logicamente, também me baseei aqui nos excertos de Koellreutter para me aprofundar ainda mais nestas inter-relações. Em seu “glossário”, o maestro também reafirma que o termo *complementar* é condizente “a um modo de pensar que relaciona dois contrários na formação de um todo” (KOELLREUTTER, 1990, p. 28). E, em concordância com o pensamento-mote de que “*Contraria sunt complementa*” (os contrários são complementares), afirmado por Bohr, busquei, a partir dos escritos de ambas as áreas, propor conexões e formas de aplicação desta perspectiva da física na música.

Como já citado anteriormente, a noção de *complementaridade* na perspectiva estética musical pode ser associada à quebra de dualismos, observando-os não mais como opostos e contraditórios, mas sim como complementares. Entre estes elementos, é plausível citar a consonância e a dissonância, o belo e o feio, o tempo forte e o tempo fraco, o primeiro tema e

o segundo tema, modo maior e modo menor, compositor e intérprete, intérprete e ouvinte, o racional e o intuitivo, o tempo cronométrico e o acronométrico, entre outros.

Koellreutter ainda extrapola esta visão de *complementaridade* a um nível mais holístico, defendendo que

Assim como bem e mal, prazer e dor, vida e morte não constituem experiências absolutas que pertencem a categorias diferentes, mas, em vez disso, são simplesmente dois lados de uma mesma realidade, partes extremas de um único todo, a estética da música de nosso tempo é considerada também partes de um único todo. A consciência de que todos os contrários, aparentemente opostos, são partes complementares que formam um todo, devendo ser entendidas como tais, é a ideia fundamental da nova filosofia da arte (KOELLREUTTER, 1997, p. 105).

Nesta pesquisa não entrarei em questões filosóficas tão profundas e complexas como “vida e morte”, me atendo apenas a parâmetros filosóficos que possam estabelecer a conexão entre estas áreas. Entretanto, é interessante observar que esta visão de Koellreutter se estende para além destas ciências (ou ciência e arte), buscando relações entre o homem e o universo, o homem e a consciência, juntamente à educação, enfim, de todo um *zeitgeist*, através de sua forma de pensar.

De fato, a partir destes exemplos, pode-se notar que o conceito de *complementaridade* está associado diretamente à noção de *paradoxalidade*, sendo uma espécie de “alargamento” ao raciocínio paradoxal, mas, também é possível observar que, de certa forma, praticamente todos os conceitos elencados – como *relatividade*; *paradoxalidade*; *acausalidade*; *imprevisibilidade*; *entrelaçamento* e *complementaridade* – estão aqui extremamente *entrelaçados*, possuindo, entre si, aspectos *complementares*.

Koellreutter, no encarte de seu disco *Acronon* (2000), elenca oito características da *Estética Relativista do Impreciso e do Paradoxal*, e, desta forma, inclui as peças deste álbum nesta estética observada e proposta pelo compositor.

A coletânea *Acronon* são nove composições executadas pelo co-autor Sérgio Villafranca que constitui uma espécie de quadro sinóptico que expõe as particularidades que caracterizam a estética do compositor H. J. Koellreutter, no período de 1941 até os dias atuais, ou seja,

1. Os conceitos de tempo: o racional [de relógio], e o vivencial [relativo];
2. A substituição de melodia e harmonia pelo chamado campo sonoro;
3. A ausência de referenciais fixos e pré – determinados;
4. A ausência de uma lógica causal, que evita o previsível e o pressentido;
5. Uma estrutura musical que dá passagem ao fundo “vazio”, isto é, ao silêncio em que a música ocorre,
6. Presentificação “a princípio” dos componentes da partitura musical, isto é, ausência de antes e depois;
7. Equivalência de todos os componentes da partitura, ou seja, ausência “a priori” de hierarquia;
8. Complementaridade dos contrários, ou seja, transcendência entre o dualismo dos opostos, assim como consonância – dissonância, tempo forte e fraco, primeiro tema e segundo tema, e outros. (KOELLREUTTER; SÉRGIO VILLAFRANCA, 2000).

Conforme destacado no início deste capítulo, não necessariamente todos estes conceitos-chave elencados são pertinentes à obra de Tom Zé – conforme será observado nas análises de seus discos no capítulo seguinte. No entanto, estas noções foram listadas como forma de evidenciar e sintetizar algumas *mudanças paradigmáticas* ocorridas na música e na física moderna, de acordo os escritos de Koellreutter. Sendo assim, para encerrar este subcapítulo, de uma forma mais objetiva, clara e concisa, desenvolvi um apanhado das ideias discutidas, relacionando estas oito características elencadas por Koellreutter aos seis conceitos da física discutidos, anteriormente, nesta tabela⁹²:

⁹² Relembrando que, há sempre uma enorme dificuldade nesta classificação (categorização/ catalogação) de conceitos, sendo que todos estes, de certa forma, estão *entrelaçados* e são *complementares*. Desta forma, alguns elementos ou características estão presentes em mais de um conceito/princípio elencado da física moderna. Também é importante destacar que este modelo de tabela foi inspirado no artigo de Eufrásio Prates (2007), apesar de divergir em alguns conceitos e definições.

FÍSICA	MÚSICA
Física Moderna (Quântica e Relatividade)	<i>Estética de Koellreutter</i>
1) <i>Relatividade</i>	Abolição de partituras “tradicionais”; notação gráfica imprecisa; altura, duração e intensidade relativizados – dependentes do intérprete/ouvinte; desaparecimento de barra de compasso, valores de duração fixa, pulsação perceptível e métrica.
2) <i>Paradoxalidade (Dualidade)</i>	Fusão de harmonia e melodia em <i>Campos Sonoros</i> ; fusão de elementos vistos como opostos (belo e feio, preciso e impreciso, tônica e dominante, consonância e dissonância); compositor também é intérprete e ouvinte (e vice versa).
3) <i>Acausalidade</i>	Escrita não linear (ou reversa); retorno às formas circulares; abolição de pergunta e resposta, dominante e tônica, sensível, ápice, etc.; presentificação dos componentes da partitura – ausência do antes e depois; ausência de uma lógica causal, evitando o previsível e o pressentido.
4) <i>Imprevisibilidade (Incerteza)</i>	Notação gráfica imprecisa; aleatoriedade musical; inúmeras possibilidades de leitura; obra aberta; improvisação; falta de linearidade associada ao <i>desenvolvimento</i> e à <i>direcionalidade</i> ; ausência de referenciais fixos e pré-determinados; por ser acausal, torna-se imprevisível.
5) <i>Entrelaçamento</i>	Conectividade entre som e silêncio; silêncio adquire um novo “status”; ausência de uma hierarquia entre os componentes da partitura; todo sonoro interconectado; <i>Campos Sonoros</i> ; conceitos entrelaçados.

6) Complementaridade	Elementos opostos se complementam (som e silêncio, tempo forte e tempo fraco, primeiro tema e segundo tema); quebra de dualismos; Intérprete como coautor; conceitos também se complementam.
-----------------------------	--

Tabela 1: Conceitos da Física Moderna e da Música (*Estética* de Koellreutter).

3. ENTRE O TROPICALISTA E O ARTISTA SINGULAR (OS DISCOS)

Como forma de analisar esta transição do compositor Tom Zé, desde seu período de grande envolvimento com a Tropicália, especificamente nos anos de 1967 e 1968, até o ano de estreia de seu disco *Estudando o Samba*, de 1976, acompanhei sua trajetória, buscando elencar alguns elementos e características de suas músicas presentes nestes quatro discos de autoria solo – *Grande Liquidação*, 1968; *Tom Zé*, 1970; *Se o caso é chorar*, 1972; *Todos os Olhos*, 1973 – que possam evidenciar transformações e nuances em seu sistema composicional e que tendem a se aproximar do posicionamento deste álbum de 1976.

O disco *Estudando o Samba*, por se tratar de um ponto crucial na carreira do músico, é tido como uma grande referência nesta pesquisa, e por isso será analisado com mais profundidade nos subcapítulos 3.5. e 3.6.. É um divisor de águas para Tom Zé, pelo fato de que, este mesmo disco que o levou ao ostracismo nos meios midiáticos nacionais na década de 1970, foi o mesmo que o fez, juntamente a outros fatores, ser “redescoberto” na década de 1990, ampliando o raio de alcance de sua obra para um nível internacional – conforme diversas afirmações do próprio compositor. Além disso, de acordo com o compositor e professor H. J. Koellreutter, neste disco é inaugurado uma nova concepção temporal em sua obra, enquadrando-se na noção de *tempo quadridimensional* do teórico alemão – associada à fragmentação de alguns paradigmas e à abertura de um diverso leque de conceitos-chave. Estas questões conceituais, discutidas com mais afinco no capítulo 2, se fazem necessárias serem citadas aqui, como forma de justificar este recorte temporal na história, que abrange estes quatro discos como uma fase de transição do compositor. Sendo assim, é possível ampliarmos nossa compreensão sobre este marcante álbum, observando o caminho percorrido pelo compositor até a concepção deste disco.

3.1. Grande Liquidação, 1968

O primeiro disco gravado por Tom Zé⁹³ após o antológico *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968), foi *Grande Liquidação*, realizado no mesmo ano pela gravadora pernambucana Rozemblit. O álbum contou com a produção de João Araújo, arranjos de Damiano Cozella e Sandino Hohagen e a participação especial dos grupos *Os Versáteis* e *Os Brazões* que acompanharam o cantor instrumentalmente.

O lado A do vinil possuía as canções: 1 - *São São Paulo*; 2 - *Curso Intensivo de Boas Maneiras*; 3 - *Glória*; 4 - *Namorinho de Portão*; 5 - *Catecismo Creme Dental e Eu*; 6 - *Camelô*. O Lado B abrigava as canções: 1 - *Não Buzine Que Eu Estou Paquerando*; 2 - *Profissão de Ladrão*; 3 - *Sem Entrada e Sem Mais Nada*; 4 - *Parque Industrial*; 5 - *Quero Sambar Meu Bem*; 6 - *Sabor de Burrice*. Todas as composições pertencem ao artista baiano.

A capa do disco é bastante colorida e mostra um fragmento de uma cidade repleta de anúncios comerciais, propagandas e liquidações, desde cremes dentais, bingos, jornais, cinemas, casas noturnas e locais religiosos. Ao centro, em uma grande televisão, vê-se o rosto de Tom Zé, em preto e branco, contrastando com o resto da imagem da capa. É possível analisar esta capa como o exemplo de descontentamento do artista diante do consumismo das grandes cidades e do materialismo em que esta sociedade está inserida, tanto pela cor “desbotada” em que é apresentado seu rosto, quanto pela sua expressão séria diante daquela situação. Nesta ilustração, também se pode constatar uma parcela de ironia, associada à má fé ou à desonestidade dos comerciantes, em relação a um anúncio que propõe ao consumidor: “Leve 2 Pague 3”.

A pesquisa de Márcio Soares de Lima (2010, p. 130) que aborda o *design* das capas de disco de Tom Zé, ainda chama atenção para dois fatos, o primeiro que, o nome de Tom Zé, situado acima de sua imagem inserida na televisão, se encontra exposto em uma espécie de letreiro luminoso na cor vermelha, dentro de um boxe, remetendo à noção de um produto vendável. O segundo fato, seria que, logo abaixo, o nome do artista se repete, “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 cordel [...] mostrando duas opções entre o sagrado e o profano” (2010, p. 130-131).

⁹³ Não estamos considerando aqui *Singles* (Compactos com uma ou duas músicas, uma de cada lado do vinil), EPs (Extended Play que abrigam entre 2 e 8 músicas, mas ainda são curtos demais para se tornarem *Álbuns*) ou coletâneas em que o músico participou, pelo fato de, muitas vezes, as canções destes vinis se repetirem nos discos que estou abordando.

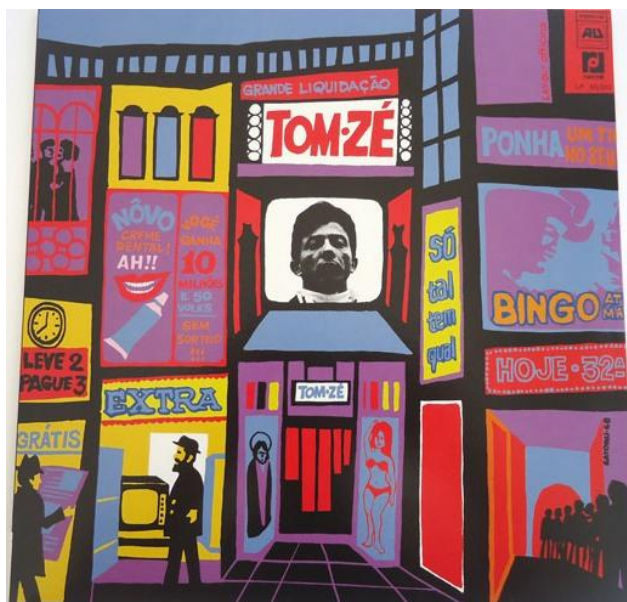


Figura 12: Capa do álbum de Tom Zé, *Grande Liquidação*, 1968.

Na contracapa do álbum é apresentado um texto que afirma sermos “um povo infeliz bombardeado pela felicidade”, associando o sorriso ao seu poder de vendas na televisão e a sua utilização como ferramenta do marketing. Também é interessante destacar o questionamento no trecho “-Você é compositor de música “jovem” ou de música “Brasileira”?”, e o ataque social proferido por Tom Zé em, “Aqui, nesta sobremesa de preto pastel recheado com versos musicados e venenosos, eu lhes devolvo a imagem. Providenciem escudos, bandeira, tranqüilizantes, anti-ácidos, antifiséticos e reguladores intestinais. Amém” (TOM ZÉ, 1968).

Diante desta questão levantada pelo artista sobre suas composições, o mesmo ainda responde “A alternativa é falsa para quem não aceita a juventude contraposta à brasilidade.. (Não interessa a conotação que emprestam à primeira palavra)” (TOM ZÉ, 1968). Desta forma, é factível inferir que o álbum se aproxima bastante da estética tropicalista, mas também carrega traços do rock da Jovem Guarda e das canções engajadas politicamente em suas composições. Tal atribuição também pode ser reforçada em razão das bandas convidadas a participarem deste álbum, *Os Brazões* e *Os Versáteis*, por possuírem, respectivamente, uma sonoridade mais próxima à do rock psicodélico, e à do rock associado à Jovem Guarda. Rodolfo Valente (2006) também afirma que esta semelhança do álbum *Grande Liquidação* com o disco da Tropicália, se faz evidente “tanto na escolha temática e tratamento conferido aos textos, que objetiva a exposição dos anacronismos modernos, quanto na construção das canções e seus arranjos” (p. 38).

As faixas *São São Paulo*, *Parque Industrial* e *Quero Sambar meu Bem* ilustram bastante esta noção de não se prender a um único gênero ou estilo musical, como se este estivesse cristalizado, e fosse imutável. Tom Zé frisa, nesta última canção,

Quero sambar, meu bem
quero sambar também
mas eu não quero
andar na fossa
cultivando tradição embalsamada (TOM ZÉ, 1968).

Como destaca Christopher Dunn (2009), o artista considerava o samba como uma fonte de prazer, mas criticava esta tradição construída ou “inventada” no processo de formação nacional, que acabava por “mumificar” certas estruturas musicais. “Por mais rica e vibrante que a tradição musical brasileira possa ser, ela também inspira uma reverência exagerada e uma timidez que, em última instância, impede a inovação” (p. 227).

As outras duas canções, certamente foram as que mais tiveram destaque neste disco, *São São Paulo* por vencer o *IV Festival de Música Popular Brasileira* transmitido pela *Rede Record* em 1968, e *Parque Industrial*⁹⁴ por estar presente no disco que lançou o movimento tropicalista, *Tropicália ou Panis et Circensis*. Entretanto, neste disco solo, são desenvolvidos novos arranjos para a gravação destas canções.

Em concordância com Neuseli Fuoco (2003, p. 35), a respeito do arranjo de *São São Paulo*⁹⁵ presente no disco de Tom Zé, o acréscimo de instrumentos como o órgão e a bateria causam uma certa estranheza, pois, o que primeiramente soa como uma espécie de baião, que remete à tradição nordestina, logo assume um misto de marcha, rock, e, em função do órgão e dos *backing vocals*, um iê-iê-iê.

Quanto aos arranjos de *Parque Industrial*, é concebível afirmar que no disco *Panis et Circensis*, o maestro Rogério Duprat confere à música uma sonoridade de caráter muito mais sinfônico, pois praticamente não são utilizados instrumentos de formação popular. Já no arranjo do disco solo de Tom Zé, é nítida e constante a presença da formação pop/rock:

⁹⁴ Destaco a importância desta canção, em razão de ser esta a única composição de Tom Zé incluída no disco-manifesto da Tropicália.

⁹⁵ É importante ressaltar que a versão apresentada, desta música, no *IV Festival de Música Popular Brasileira* da *Record*, assume um formato que mais se assemelha a uma marcha-rancho.

guitarra elétrica, baixo elétrico, teclado e bateria, enquanto os regentes Sandino Hohagen e Damiano Cozella, utilizaram os instrumentos orquestrais mais como uma forma de efeitos, contracantos e “comentários” da música ou da letra.

3.2. *Tom Zé, 1970*

O segundo álbum solo do artista carrega o próprio nome do compositor e a capa do disco é uma fotografia, em preto e branco, em que Tom Zé empunha um violão com uma expressão serena, tendo os olhos praticamente cerrados. Diferentemente do disco de 1968, esta capa não possui tantos simbolismos, e poderia até se enquadrar em um estilo bastante comum para a época se não fosse pela contracapa, onde o compositor afirma que a Prefeitura de São Paulo ainda não havia pago o valor do prêmio de 1º lugar para sua música *São São Paulo*. E ainda acrescenta que esta “até começou a dizer que não assumiu esta obrigação” (TOM ZÉ, 1970).

Neste disco, lançado pela gravadora RGE, o compositor atribui grande parte do mérito das ideias presentes em seu conteúdo, aos seus alunos de composição da *Sofisti-Balacobaco*⁹⁶ e ao poeta concreto paulistano Augusto de Campos.

O vinil é composto por seis canções de cada lado, no lado A: 1 – *Lá Vem a Onda*; 2 – *Guindaste a Rigor*; 3 – *Distância*; 4 – *Dulcinéia Popular Brasileira*; 5 – *Qualquer Bobagem*; 6 – *O Riso e a Faca*; no lado B: 1 – *Jimmy Renda-se*; 2 – *Me Dá, Me Dê, Me Diz*; 3 – *Passageiro*; 4 – *Escolinha de Robô*; 5 – *Jeitinho Dela*; 6 – *A Gravata*.

Em consentimento com a arte gráfica do disco, as canções também se diferenciam muito da estética e da temática do *Grande Liquidação*. Neste álbum de 1970, o compositor permite a inserção de canções que abordam uma temática mais sentimental ou amorosa, se distanciando bastante da concepção tropicalista e se aproximando, talvez, de uma proposta mais comercial. Entre as canções que se enquadram neste assunto, podemos citar *Lá Vem a Onda*; *Distância*; *Qualquer Bobagem*; *Me Dá, Me Dê, Me Diz*; *Passageiro* e *Jeitinho Dela*, ou seja, cinquenta por cento do disco foi dedicado a esta proposição. Além disto, neste disco se pode notar um aumento substancial no número de canções condizentes com o gênero balada.

⁹⁶ SOFISTI-BALACOBACO (muito som e pouco papo) - Escola popular de música fundada por Tom Zé, em São Paulo, na década de 1970.

A questão, neste caso, a respeito de seu distanciamento da Tropicália, não pode ser unicamente atribuída ao tema das canções de Tom Zé, mas também à forma como são expostos estes assuntos. A Tropicália se caracterizou por um excesso de sarcasmo e ironia, mesmo quando abordava uma temática mais sentimental, e isso conferia a estas obras um caráter que era condizente com a proposta do movimento. No entanto, nas canções sentimentais de Tom Zé deste disco, não se nota um exagero no deboche, um escárnio do amor, soando mais como uma mensagem um tanto séria para a sua musa. Elemento que talvez ainda demonstre um resquício do movimento seriam as opções de alguns arranjos, que, com o excesso de cordas e “melodramas”, direcionam a canção para um âmbito “cafona” ou de “mau gosto”, que também foi resgatado pelos tropicalistas em suas canções. Favaretto (1979) confirma esta afirmação, defendendo que os membros da Tropicália utilizavam recursos que “permitiam enfatizar o efeito *cafona* e o humor, contribuindo para o impacto das construções paródico-alegóricas, essenciais à constituição das imagens tropicalistas” (p. 19).

Em uma analogia das canções deste disco com os artistas da época, é possível associar a canção *Passageiro*, em alguns momentos, às baladas românticas gravadas por Raul Seixas, que, na época, também poderiam ser denominadas como “cafona”. A peça *Distância* também remete a alguns arranjos de Roberto Carlos - como, por exemplo, a música *Se Você Pensa*⁹⁷ - especialmente a melodia do refrão, associada às pinceladas do naipe de metais, à utilização da meia-lua (pandeiro) e à linha de baixo, se assemelham com as sonoridades do iê-iê-iê.

Entre as outras peças do disco, destaco algumas que, estruturalmente, se aproximam mais das propostas tropicalistas, como é o caso de *Jimmy*, *Renda-se*; *Guindaste a Rigor*; *Dulcinéia Popular Brasileira*. Estas duas primeiras, pelo fato de estarem mais próximas do gênero rock e possuírem um som mais agressivo que o resto do disco, acabam se destacando no contexto do álbum. *Guindaste a Rigor*, que chegou inclusive a ser censurada⁹⁸, evidencia uma força motriz em sua letra e sonoridade, uma identificação do homem com a máquina, soando como o Manifesto Futurista do escritor italiano Filippo Marinetti. A frase da canção “Quero dez máquinas de concreto porque não gosto de violinos” (TOM ZÉ, 1970) se assemelha bastante à ideia futurista de que “Um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais bonito que a Vitória da Samotrácia” (MARINETTI, F.T. “Manifesto do

⁹⁷ *Se você pensa* – Roberto Carlos e Erasmo, do disco *O inimitável Roberto Carlos* (1969).

⁹⁸ Nesta canção, a frase: “E na hora do breque um belo **arroto** de Coca-cola. Ah, ah, ah, que cola”, teve que ser substituída por “E na hora do breque um belo **assopro** de Coca-cola. Ah, ah, ah, que cola”. (FABRICANDO TOM ZÉ, 2006). Também destaco a possibilidade de Tom Zé estar fazendo aqui uma menção ao poema concreto de Décio Pignatari, *Beba Coca-Cola*, de 1957; ou mesmo ao coro criado em 1969 pelo compositor santista, Gilberto Mendes, sobre este poema gráfico – especialmente porque neste coro, em determinado momento da peça, há uma pausa e um arrote.

Futurismo”. In: TELES, 1976, p 85-86).⁹⁹ Os compositores italianos Francesco Balilla Pratella e Luigi Russolo, a favor desta nova proposta de Marinetti, transpuseram esta visão para a música, concedendo a esta, uma maior liberdade formal e considerando o ruído como parte integrante e essencial da composição. Desta forma, esta letra de Tom Zé está associada a esta proposta do mecânico, da velocidade, porém a música não assume o mesmo caráter.

Jimmy, Renda-se ainda conserva uma ironia tropicalista, zombando dos cantores que tentavam gravar músicas em inglês e remetendo ao nosso “subdesenvolvimento” em relação aos norte americanos, como se o brasileiro fosse incapaz de pronunciar corretamente as palavras da língua inglesa. Posteriormente, no ano 2000, esta canção foi rearranjada com uma roupagem completamente diferente no disco *Jogos de Armar*, e curiosamente, se associa bastante aos ruídos que pregavam os futuristas e a música *Guindaste a Rigor*. Na canção *Jimmy, Renda-se*, também é relevante destacar a presença do ostinato como um importante elemento de sua estrutura composicional. Apesar desta ferramenta, aqui, se mostrar mais efetiva e evidente, esta ainda não assume um papel mais radical de desestruturação das funções harmônicas, como veremos em exemplos seguintes. Entretanto, é essencial ressaltar o início da utilização desta proposta, como um embrião que já revela uma distinta gradação na obra de Tom Zé e evidencia um direcionamento do artista neste sentido.

A peça *Escolinha de Robô* também pode ser enquadrada no gênero rock e estabelece algumas críticas, abordando as etiquetas sociais como uma falsidade ou hipocrisia que nos é permitida, ou até mesmo imposta. Já *Dulcinéia Popular Brasileira* inicia com uma marcha bastante dissonante e caótica, no entanto, logo é cortada por uma espécie de samba-choro intercalado por sopros. A letra também conserva algumas críticas, mas neste caso se direciona ao âmbito estético, sendo esta uma referência tropicalista, quando o compositor lamenta as orientações da MPB na música: “Chore pela Dulcinéia, Dulcinéia Popular Brasileira, Que em cada festival fica mais enferrujada” (TOM ZÉ, 1970). No entanto, como destaca Valente (2006), esta canção pode indicar uma “posição dúbia de um compositor que critica os rumos da MPB, ao mesmo tempo que é conivente com os mesmos” (p. 50).

Tom Zé afirma ter ocorrido nesta fase um “desvio para tentar fazer algo na bitola da música popular” admitindo que, “se eu tivesse continuado naquilo, tinha me enterrado” (ZÉ, 2003, p. 247). O compositor ainda profere que, entre os anos de 1968 e 1973, foi “uma luta para me adaptar à forma A-B-A simples de música popular, isto é, 1ª parte, 2ª parte, 1ª parte. Depois de 1961 só voltei a praticar o que chamo realmente de composição em 73, com

⁹⁹ “Vitória da Samotrácia” é uma célebre escultura que representa a deusa grega Nice, e se encontra, atualmente, no Museu do Louvre, em Paris.

TomZéTodososOlhos, da Continental, quando esquentei as baterias para *Estudando o Samba*, de 1976” (Idem, ibidem, p. 50). Novamente podemos notar uma insegurança do compositor quanto ao caminho a seguir. Tom Zé, provavelmente, se questionava se deveria buscar algo mais comercial ou se mergulhava em suas experimentações tropicalistas – ou pós-tropicalistas. De qualquer forma, a obra que mais se destacou neste disco é *Jeitinho Dela*, pelo fato de ter concorrido no *V Festival de Música Popular*, apresentado pela *Rede Record*.

3.3. *Se o Caso é Chorar, 1972*

Este disco, sendo o terceiro de sua carreira solo, foi lançado inicialmente sem um título pela gravadora *Continental*, possuindo apenas o nome do compositor escrito em um tom alaranjado. No entanto, posteriormente, em 1984, foi relançado com o título de *Se o caso é chorar*, acrescentando à capa o nome da décima primeira canção do álbum, que atingiu um sucesso considerável, sendo frequentemente executada nas rádios na época.

As doze obras deste disco são: 1 – *Happy End*; 2 – *Frevo*; 3 – *A Babá*; 4 – *Menina, Amanhã de Manhã (O sonho voltou¹⁰⁰)*; 5 – *Dor e Dor*; 6 – *Senhor Cidadão*; 7 – *A Briga do Edifício Itália e do Hilton Hotel*; 8 – *O Anfitrião*; 9 – *O Abacaxi de Irará*; 10 – *O Sândalo*; 11 – *Se o Caso é Chorar*; 12 – *Sonho Colorido de Um Pintor*.

A capa deste álbum possui uma ilustração facial de Tom Zé, feita quase inteiramente em preto e branco, sendo este um modelo bastante convencional na época. Se comparado ao disco anterior (*Tom Zé - 1970*), é possível notar algumas alterações na forma de cantar do artista. Em 1972, o músico parece ter desenvolvido uma maneira de cantar que se estabeleceu até os dias atuais, ou, pelo menos, sofreu transformações menos substanciais. Notamos que até 1970, Tom Zé, na maioria das canções, canta utilizando certo escape de ar na emissão do som, demonstrando uma sonoridade mais suave e homogênea, e, após este período, alterna colocações vocais guturais, nasais, abertas e fechadas, de acordo com a concepção

¹⁰⁰ É possível que esta obra faça uma menção à canção *God*, de John Lennon, de 1970, em que o compositor evidencia uma nítida descrença em relação à religião, ao conceito de Deus, líderes políticos e até sobre si próprio e os Beatles. Também se pode cogitar que a peça realize uma citação sobre a canção *O Sonho acabou*, de Gilberto Gil, do disco *Expresso 2222*, lançada no mesmo ano. De acordo com Gil, sua música traz como referência a frase de Lennon: “O Sonho Acabou diz respeito à minha identificação com ele (J. Lennon) em seu novo momento de reciclagem do lixo aquariano e arquivamento de um certo deslumbramento do psicodelismo. É uma música discipular; eu era absolutamente louco por ele” (GILBERTO GIL, 2014)

performática da canção. Por conta disso, o músico utiliza também, em algumas interpretações, uma forma quase "recitada" em seu cantar.

Em relação às músicas que abordam uma temática de cunho social e político, destaco *A Babá; Menina, Amanhã de Manhã; Senhor Cidadão; O Sândalo*. As canções de caráter mais sentimental ou lírico-amoroso são *Happy End; Dor e Dor; O Anfitrião; Se o Caso é Chorar*. As obras *Frevo* e *O Abacaxi de Iará* se enquadram em uma retomada de uma expressão mais popular. É possível cogitar que Tom Zé tenha buscado um retorno a alguns gêneros musicais de tradição mais popular, em virtude de ter gravado este disco com o compositor Odair Cabeça de Poeta e o *Grupo Capote*. Este grupo criava fusões entre ritmos nordestinos – como o forró e o maxixe –, e o rock, utilizando instrumentos elétricos para executar este processo de hibridação. A banda também se caracterizava por acrescentar letras humorísticas e irônicas em suas canções.

A peça *A Briga do Edifício Itália e do Hilton Hotel* é um samba que homenageia o estilo cronístico/musical do compositor e ator paulista Adoniram Barbosa, sendo este uma de suas primeiras influências musicais, ainda em Iará. Esta música também demonstra o interesse e o impacto das polêmicas ocorrentes na cidade de São Paulo que influenciaram suas composições. A última canção do álbum, *Sonho Colorido de um Pintor*, é a regravação de um samba-enredo do paulistano Grêmio Recreativo Escola de Samba Mocidade Camisa Verde e Branco, que “ganhou o 1º lugar no desfile realizado em São Paulo no ano de 1971, que aqui aparece em uma versão intimista e melancólica” (VALENTE, 2006, p. 53). Neste disco, mais da metade das canções são apresentadas em ritmos de samba, alguns mais bossanovísticos e outros que se aproximam mais dos sambas de roda.

A música *Menina, Amanhã de Manhã* aborda o tema da “felicidade”, vendida pela propaganda do regime militar brasileiro para o exterior, afirmando que os cidadãos de nosso país estavam satisfeitos com o governo. O autor, discretamente e ironicamente, defende que a “felicidade vai desabar sobre os homens”, ressaltando que “Menina, ela mete medo. Menina, ela fecha a roda. Menina, não tem saída de cima, de banda ou de lado” (TOM ZÉ, 1972), sendo esta uma composição bastante representativa para o músico, e que está presente em seu repertório até os dias atuais. Além disso, no final da letra desta canção, Tom Zé utiliza recursos sonoros e visuais da poesia concreta, baseando-se na supressão de letras nas palavras, mas mantendo uma sonoridade semelhante, como: pano, pena, sino, sono; ano, Eno, hino, ONU; an, en, in, on; a, e, i, o.

De acordo com o próprio músico, *Se o Caso é Chorar*, se enquadra no que o compositor denomina *Estética do Plágio*¹⁰¹, ou a *Era do Plagiocombinador*, pelo fato deste ter se baseado harmonicamente no Prelúdio n° 4, do compositor e pianista polonês do período romântico, Frédéric Chopin. Tom Zé, nos primeiros acordes desta peça faz uma colagem desta obra de Chopin.

A harmonia de *Se o Caso é Chorar* é a harmonia do Estudo N° 2 de Chopin¹⁰², que já tinha sido usado por milhões de músicos, inclusive por Tom Jobim em *Insensatez*. A letra do refrão é plágio ao mesmo tempo de Beatles e dos Rolling Stones (...) e a segunda parte é uma colagem de músicas brasileiras famosas naquele tempo (FUOCO, 2003, p. 46; PROGRAMA ENSAIO, 2006).

A canção *Senhor Cidadão*, é introduzida com o poema *Cidade, City, Cité* do poeta concreto paulista Augusto de Campos, sendo declamada pelo próprio autor. A música soa como uma oração e profere críticas sociais associadas às tradições e à crueldade humana. Apesar de esta letra não possuir um caráter que possa ser associada à poesia concreta, já se nota um interesse do autor nas propostas destes poetas, através da inserção do poema no início da música, do desenvolvimento de neologismos e do encerramento (parte final) de *Menina, Amanhã de Manhã*.

Este disco, por ter recebido críticas muito fortes, do tipo “Tom Zé fez um disco novo. Pior pra ele” (ZÉ, 2003, p.247), fez com que o compositor buscasse outros caminhos que fugissem, de certa forma, das estruturas composicionais mais convencionais da música popular. “Se não tivesse lido aquela resenha, pode ser que encontrasse o caminho de outra maneira, mas quem me deu a porrada e me fez chegar para o lugar novamente foi essa resenha” (Idem, *Ibidem*, p. 247). Desta forma, o músico assume que foi necessária esta crítica ofensiva para que pudesse retornar a compor algo em que realmente acreditasse, e, a partir de

¹⁰¹ “Hoje, também pelo esgotamento das combinações dos sete graus da escala diatônica (mesmo acrescentando alterações e tons vizinhos) esta 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 plagiocombinador, processando-se uma entropia acelerada. *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 roupas das pessoas” (TOM ZÉ, 1998).

¹⁰² Na verdade o compositor se equivocou, pois, a harmonia que o músico se refere é a do **Prelúdio N° 4**, de Chopin.

então, retomar esta experiência vivida no tropicalismo que ainda estava em fase de amadurecimento.

O compositor e teórico linguista Luiz Tatit discorda a respeito de um vínculo crucial entre Tom Zé e a Tropicália, devido a algumas divergências nos propósitos composicionais de cada membro, no entanto, concorda com esta fase de maturação ocorrida entre os anos 1967/1968, durante o movimento, e uma fase posterior, iniciada com o disco *Todos os Olhos*, em 1973.

Naquele momento, houve uma confluência de fatores, claro; o Tropicalismo e você tinham interesse em música nova, tinham pontos em comum. Tinham tido informação de vanguarda e tudo isso. Mas não tinham os mesmos propósitos, os projetos eram diferentes [...] Seu projeto era outro, tanto que apareceu depois. Teve uma fase de incubação mais longa, mas apareceu depois (ZÉ, 2003, p. 246-247).

Concordo parcialmente com Tatit, no entanto, acredito que os pontos em comum são exatamente os elos que proporcionaram o surgimento do movimento. Gilberto Gil também possuía alguns interesses que divergiam de Caetano, assim como de Gal Costa, Torquato Neto, *Os Mutantes* e Rogério Duprat. Podemos reforçar tal afirmação, no sentido de que cada um dos integrantes tomou outros rumos após o término do movimento. *Os Mutantes*, por exemplo, mergulharam na psicodelia e, posteriormente, no rock progressivo. De certa forma, os interesses composicionais de Rita Lee, Arnaldo Batista e Sergio Dias, não tinham como prioridade as contestações políticas ou sociais em suas letras, mas sim a ironia, que parecia ser o *link* com a Tropicália – assim como as experimentações sonoras, que abordavam também questões estéticas.

Além disso, se o projeto de Tom Zé ainda estava em fase de “incubação”, como ele poderia saber realmente qual era o caminho a seguir? Parece-me que o compositor estava ainda “tateando” seu novo rumo, delineando um novo projeto, quando se deparou com a Tropicália. Acredito que a questão, neste caso, não é dizer se ele é “menos ou mais” tropicalista, mas sim notar a importância do movimento para a formação de sua concepção musical. O tropicalismo, como afirmou Gil, não foi algo exatamente pré-moldado e estruturado logicamente como um movimento, mas foi, sim, uma confluência de ideias naquele momento de efervescência que desencadeou a Tropicália.

Na verdade eu não tinha nada na cabeça a respeito do tropicalismo, Então a imprensa inaugurou aquilo tudo com o nome de tropicalismo. E a gente teve que aceitar, porque tava lá, de certa forma era aquilo mesmo, era coisa que a gente não podia negar. Afinal, não era nada que viesse desmentir ou negar a nossa condição de artista, nossa posição, nosso pensamento, não era. Mas a gente é posta em certas engrenagens e tem que responder por elas (FAVARETTO, 1979, p.10).

3.4. *Todos os Olhos, 1973*

Este álbum, lançado pela gravadora *Continental*, contou com a participação de importantes personagens do meio musical e artístico, como Rogério Duprat, o *Grupo Capote*, Odair Cabeça de Poeta, Heraldo do Monte, Augusto de Campos, Décio Pignatari, entre outros. A criação da capa esteve a cargo do poeta paulista Décio Pignatari, que desenvolveu um trabalho bastante polêmico. O concretista sugeriu que, em plena ditadura, o disco *Todos os Olhos* tivesse em sua capa um ânus com uma bolinha de gude, simbolizando um olho e desafiando o poder da censura do governo militar. Inicialmente, Tom Zé se sentiu bastante receoso, mas acabaram encontrando uma solução satisfatória para ambos.

Foi ele quem deu a ideia. Pensei que fosse desistir daquilo, porque no princípio achei muito perigoso. Claro que a gravadora nunca poderia saber de nada; a história só foi publicada por David Byrne na contracapa do disco *The Best of Tom Zé*. [...] Eu estava era com vergonha. Por fim, ele propôs a ideia de um *close* máximo. No fundo, achei 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”... (ZÉ, 2003, p. 251-252).

O disco é composto por doze músicas, seis em cada lado, sendo, no Lado A: 1 – *Complexo de Épico*; 2 – *A Noite do Meu Bem*; 3 – *Cadamar*; 4 – *Todos os Olhos*; 5 – *Dodó e Zezé*; 6 – *Quando Eu Era Sem Ninguém*; e no Lado B: 1 – *Brigitte Bardot*; 2 – *Augusta, Angélica e Consolação*; 3 – *Botaram Tanta Fumaça*; 4 – *O Riso e a Faca*; 5 – *Um “Oh!” E Um “Ah!”*; 6 – *Complexo de Épico*.

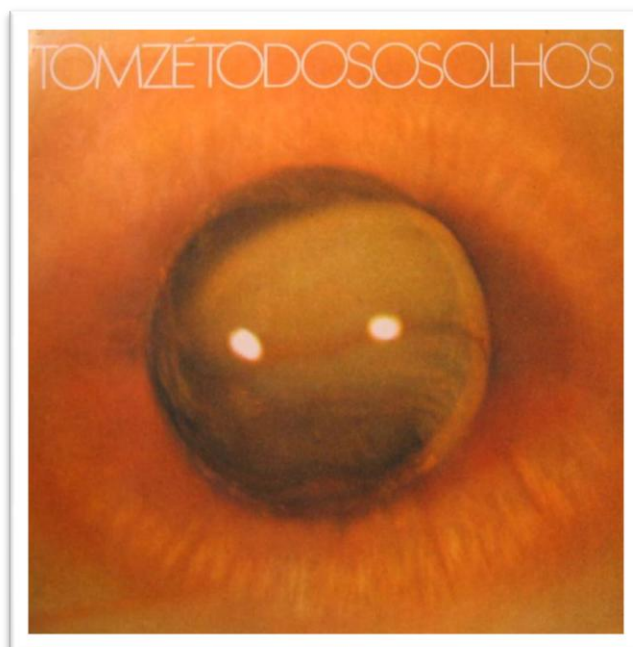


Figura 13: Capa do álbum de Tom Zé, *Todos os Olhos*, 1973.

Neste álbum, se pode notar transformações composicionais drásticas, que evidenciam novas nuances e parecem tomar fôlego para a criação de *Estudando o Samba*. Entre estas mudanças, é possível enumerar algumas peças que trabalham com a questão da temporalidade de uma forma diferenciada, ou seja, o tempo assume um status mais elevado na música, chegando a atingir ou até a se sobrepor à letra ou à harmonia.

Em *Cademar*, é nítida a intenção do compositor em criar uma representação de um relógio pulsante, ou de um metrônomo, através do uso da percussão, bateria e cavaquinho, sendo esta uma constante cortada pela melodia, que praticamente só “ataca” nos contratempos de colcheia. Além disso, esta peça, dentro de seu caráter cíclico, termina como se fosse interrompida, assumindo certa imprevisibilidade diante do estilo composicional que adotava anteriormente. *Cademar* é fruto de uma parceria com Augusto de Campos, sendo esta, uma canção que também utiliza ferramentas da poesia concreta e, através de fragmentações das palavras em sílabas, geram novas ressignificações.

A canção que confere nome ao disco, faz referência a um período mais obscuro na história brasileira, mencionando, de forma subentendida a repressão do governo militar no Brasil. Na música, Tom Zé afirma que “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 [...] esperando e querendo que eu saiba. Mas eu não sei de nada [...] Mas eu sou inocente” (TOM ZÉ, 1973), em uma nítida referência a este regime ditatorial, e aos depoimentos que teve de prestar aos

interrogadores militares quando esteve preso. Tanto *Cadamar*, quanto *Complexo de Épico* – música que abre e encerra o disco – entre outras faixas do álbum, utilizam o ostinato como um recurso de desconstrução do campo harmônico, fragmentando noções como consonância e dissonância, tônica e dominante, e nos direcionam a um pensamento que se aproxima da estética musical de Koellreutter. Neste momento, é possível observar que estes elementos estão se consolidando de maneira mais enérgica na obra de Tom Zé, gerando novos matizes em sua música.

O samba *Botaram Tanta Fumaça* também se enquadra em uma temática político-social, abordando a poluição nos grandes centros urbanos e estendendo a discussão para aspectos mais profundos, como se o “lixo e a fumaça” invadissem a consciência da população destas cidades, tornando-as doentes e as impossibilitando de compreender ou julgar a realidade autoritária que viviam durante a ditadura. Para exemplificar esta percepção social turva, Tom Zé utiliza recursos como “A cidade está com a consciência podre [...] com os olhos ardendo [...] está cansada, sufocada, está doente” (Idem, *Ibidem*).

Em *Dodó e Zezé*, Odair Cabeça de Poeta e Tom Zé assumem, respectivamente, os personagens Dodó e Zezé, que estabelecem um diálogo em que Dodó faz questões que são respondidas por Zezé. A ironia está na essência dos temas abordados, assim como nas falas – no modo de falar que remete às tradições populares – e nas interjeições dos “atores”. Os objetos de discussão retomam uma preocupação do álbum *Grande Liquidação* relacionada ao “bombardeamento” da felicidade imposta pela propaganda militar nacional, entre outros temas, como a utilização de notícias violentas pela mídia como recurso para a venda de jornais, questões sociais e de cidadania.

“- Por que é que a gente tem que ser marginal ou cidadão? Diga, Zezé. – É pra ter a ilusão de que pode escolher, viu, Dodó. – Mas por que é que a gente tem de viver com esse medo danado de tudo na vida? diga, Zezé. – É pra aprender que o medo é o nosso maior conselheiro, viu, Dodó. [...] – Mas por que é que um Zé qualquer de vez em quando tem que dar sete sopapos na mulher? Diga, Zezé. – É pra no outro dia de manhã cedinho vender muito jornal, viu, Dodó?”

A canção *Augusta, Angélica e Consolação* é mais uma homenagem, ao estilo de Tom Zé, à cidade de São Paulo e ao sambista Adoniram Barbosa. Composta no formato das obras de Adoniram, o samba personifica essas três ruas da capital paulista, ascendendo-as à

condição de mulher, sendo que, cada uma dessas mulheres assumia as características das ruas citadas. Esta obra se encontra, ainda atualmente, bastante presente nos repertórios do artista.

Brigitte Bardot é uma peça que faz referências aos sonhos de consumo da sociedade e à uma imagem-estereótipo de beleza vendida pela mídia que é efêmera e possui um prazo de validade. A canção trabalha bastante com a dinâmica, sendo que, grande parte desta é cantada/tocada bastante *piano* (fraco), até o ponto em que a letra atinge a palavra “Suicidar”, quando a música “explode” bruscamente em uma dinâmica *fortíssima*. No disco é evidente esta intenção, porém, ao vivo – como pude observar em diversas apresentações do artista entre os anos de 2011 e 2014 – a distância entre os volumes é ainda mais gritante e o *fortíssimo* torna-se quase ensurdecedor. Novamente, podemos destacar uma questão cíclica ou de temporalidade neste disco, sendo que, Tom Zé, ao relatar a intenção da utilização desta dinâmica, descreve este processo como sendo uma referência à natureza, ao ciclo natural, que também possui estas sequências de *fortes* e *pianos*, como por exemplo, as ondas do mar (TOM ZÉ, 2009).

A música *Um “Oh” e um “Ah”*, teoricamente não possui letra, baseando-se, praticamente, nestas duas interjeições e no neologismo “Paracutuzum” que, ao que tudo indica, tem mais função de exprimir uma rítmica do que algum sentido literal. Esta peça também foi, posteriormente, em 2005, trilha do filme de Otto Guerra, baseado nos personagens de *Angeli Wood & Stock - Sexo, Orégano e Rock’n’Roll*. Neste longa metragem, Tom Zé, inclusive, empresta sua fala ao personagem Profeta Raulzito, ou seja, Raul Seixas.

A obra *Complexo de Épico* parece ser uma síntese da ideia total deste disco de Tom Zé, que, após ironizar uma grande parcela das mazelas da sociedade, ironiza a si mesmo, ou seja, se insere nesta questão, como sendo também um complexado: “Todo compositor brasileiro é um complexado” (TOM ZÉ, 1973). Desta forma, o autor busca uma não seriedade em suas músicas, fugindo de uma herança do romantismo que endeusa os músicos e compositores, utilizando, para isso, uma referência ao *Complexo de Édipo*, do médico psicanalista austríaco Sigmund Freud.

Esta composição é praticamente falada e não possui rimas, fugindo das estruturas convencionais de uma canção. O tropicalista “brinca” no interior desta música, como se ele não fosse capaz de cantar no ritmo da canção, sendo assim, ele busca sempre se manter numa rítmica que está deslocada do padrão da peça. De acordo com os pesquisadores Fuoco (2003) e Valente (2006), esta peça provavelmente faz referência à canção *Épico* de Caetano Veloso, presente no disco experimental *Araçá Azul*, de 1972, sendo o arranjo realizado por Rogério Duprat. De acordo com o encarte deste álbum de Caetano, *Épico* “ironiza o engajamento

ecológico e dispara um míssil metafórico de longo alcance: “Botei todos os fracassos/ na parada de sucessos”” (VELOSO, 1972). Neste caso, Tom Zé poderia estar ironizando esta presunção dos compositores, associando-a ao gênero épico da literatura, onde são narrados grandes feitos heroicos do homem.

3.5. *Estudando o Samba, 1976*

O álbum *Estudando o Samba*, de 1976, foi o quinto disco¹⁰³ gravado por Tom Zé, sendo o principal foco e último LP analisado nesta pesquisa. Como já citei anteriormente, a relevância deste álbum está na associação desta obra do compositor baiano às concepções estéticas de Koellreutter, de acordo com os proferimentos do maestro alemão no documentário *Tom Zé, ou quem irá colocar uma dinamite na cabeça do século?* (TOM ZÉ, 2000). Além disso, acredito que a criação deste disco ocasionou tanto no direcionamento de Tom Zé ao ostracismo midiático, quanto no resgate desta condição, lançando-o em uma carreira internacional. Desta forma, as reflexões sobre este álbum serão mais aprofundadas e minuciosas do que as análises dos discos anteriores.

As músicas do vinil presentes no lado A são: 1 – *Mã* (Tom Zé); 2 – *A Felicidade* (Antônio C. Jobim e Vinicius de Moraes); 3 – *Toc* (Tom Zé); 4 – *Tô* (Elton Medeiros e Tom Zé); 5 – *Vai (Menina amanhã de manhã)* (Tom Zé e Perna); 6 – *Ui! (Você inventa)* (Tom Zé e Odair). Sendo o lado B composto pelas seguintes peças: 1 – *Dói* (Tom Zé); 2 – *Mãe (Mãe solteira)* (Tom Zé e Elton Medeiros); 3 – *Hein?* (Tom Zé e Vicente Barreto); 4 – *Só (Solidão)* (Tom Zé); 5 – *Se* (Tom Zé); 6 – *Índice* (Tom Zé, José Briamonte e Heraldo do Monte).

A produção de *Estudando o Samba* foi realizada pelo instrumentista e compositor recifense Heraldo do Monte (ex- Quarteto Novo) e os arranjos foram compostos e regidos pelo maestro paulistano José Briamonte.¹⁰⁴ Participaram da gravação os técnicos de som José Antônio (Zé Cafi) e Marcos Vinicius (em *Mãe (Mãe Solteira)* e *Só (Solidão)*). Além dos

¹⁰³ Frisando que, novamente, aqui, destacamos apenas os principais discos (ou álbuns) do compositor, excluindo desta contagem os *Singles* e os *EPs*.

¹⁰⁴ O maestro Briamonte já trabalhou com diversos músicos e compositores da música popular brasileira de grande relevância, entre eles, Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Elis Regina, Adoniram Barbosa, Wilson Simonal, Jorge Ben, Di Melo, Toquinho, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Johnny Alf, Dick Farney, Simone, Maysa, Antônio Carlos & Jofafi, entre tantos outros, criando arranjos ou acompanhando-os ao piano. O regente e compositor também integrou o grupo instrumental *Sansa Trio*, juntamente a Airto Moreira (bateria) e José Ordoñez (baixo). Briamonte me concedeu, gentilmente, uma entrevista no dia 17/06/2013, aos seus 82 anos.

músicos Heraldo do Monte (Violão, etc); Edson (Violão, Viola); Dirceu (Bateria); Cláudio (Contrabaixo); Natal e Osvaldinho (Percussão); Vicente Barreto (Violão e palpitês); Rosário (Arregimentação e discursos); Eloa, Vera, Sidney e Roberto (Vozes); Pessoal de Santana: Santana, Osório, Vilma, Carlos, Celso, Wagner, Puruca (ou Pituca) (Vocais); Odair Corona (Coordenação de Produção); Téo da Cuíca (Tambor D'Água e outros instrumentos de sua criação (em *A Felicidade*)); Branca de Neve (Surdo). Os estúdios que realizaram as gravações foram o *Sonima* e o *Vice-Versa* (em *Mãe (Mãe Solteira)* e *Só (Solidão)*).

A capa do disco é uma obra do artista plástico paulista Walmir Teixeira, e de acordo com Tom Zé, simboliza a prisão em que o samba estava, sempre forçado a se manter intacto, sem transformações, representado por uma cerca de arame farpado, em uma composição criada juntamente a um cabo que se assemelha a uma corda de baixo.¹⁰⁵ (PIRULITO DA CIÊNCIA, 2009 ; FUOCO, 2003, p. 55; LIMA, 2010, p. 145-146). Para a pesquisadora Neuseli Fuoco, a capa do álbum faz “referência não somente ao samba “amarrado” pela tradição e até mesmo pelos preconceitos em se modernizar, mas também à prisão representada pela ditadura militar” (2003, p. 55).

¹⁰⁵ É relevante lembrar que, esta proposta de se libertar das “amarras” da tradicional sonoridade do samba, está presente no discurso de Tom Zé desde o ano de 1968, na canção *Quero sambar meu bem*, do disco *Grande Liquidação*, em que o compositor defende: “quero sambar meu bem / quero sambar também / mas eu não quero andar na fossa / cultivando tradição embalsamada”. Entretanto, a meu ver, nesta época o compositor ainda não tinha amadurecido, em termos musicais, esta concepção, atingindo este objetivo apenas em 1976 ou em algumas peças de *Todos os Olhos*, 1973.

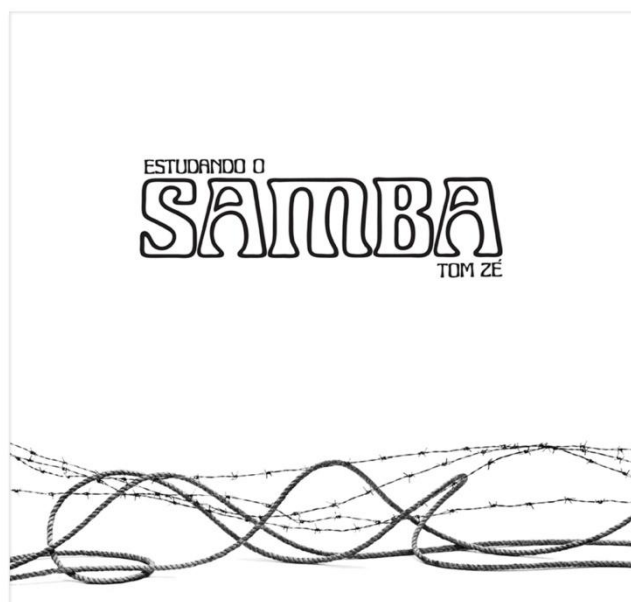


Figura 14: Capa do álbum de Tom Zé, *Estudando o Samba*, 1976¹⁰⁶.

Por razões óbvias, não posso deixar de destacar a grande importância do músico escocês, residente nos Estados Unidos há mais de cinquenta anos, David Byrne – ex-integrante do grupo de rock/new wave *Talking Heads* – em “resgatar” este disco de 1976, no final da década de 1980, relançando-o em sua própria gravadora *Luaka Bop*, na década de 1990, e convidando Tom Zé para fazer shows no exterior. (PIRULITO DA CIÊNCIA).

Byrne, que em 1986 viajava pelo Brasil para apresentar o seu filme *True Stories* (1986) em um festival de cinema no Rio de Janeiro, acabou se interessando também por buscar discos de samba brasileiros (PROGRAMA ENSAIO, 1991). Ao entrar em uma loja de discos no Rio de Janeiro, pediu que o vendedor separasse alguns discos de samba para que ele pudesse levar para os Estados Unidos e conhecer um pouco mais sobre o gênero musical brasileiro (PIRULITO DA CIÊNCIA, 2009; FUOCO, 2003, p. 55). O ocorrido foi que, inesperadamente, o disco *Estudando o Samba*, que apesar de não ser exatamente um disco “tradicional” de samba – mas sim uma apropriação de características do samba incorporada aos experimentalismos de Tom Zé – foi selecionado pelo vendedor e ingressou na bagagem de Byrne, juntamente aos outros discos de samba, possivelmente mais “tradicional”, para os

¹⁰⁶ O pesquisador Márcio Soares Lima (2010, p. 146), da área de *design*, ainda destaca uma possível influência do notório “álbum branco” dos Beatles, de 1968, na composição do *Estudando o Samba* e de outros discos como *Caetano Veloso* (1969); *Chico Canta* (1975), de Chico Buarque e *Ou não* (1973), de Walter Franco. Esta análise é completamente plausível, já que, estes mesmos artistas, com o disco *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* (1967), por sua vez, também influenciaram a capa do disco-manifesto da Tropicália.

Estados Unidos. O ex-*Talking Head* se interessou muito pela sonoridade deste álbum e resolveu contatar o artista para shows e gravações no exterior. Quando Byrne retornou novamente ao Brasil, em 1988 – mais especificamente para a Bahia, para a realização do documentário sobre candomblé *Ilé Ayié (The House of Life, 1989)* –, o compositor já havia agendado, desde sua partida em Nova Iorque, uma reunião com Tom Zé em São Paulo. Sendo assim, o músico escocês, que já possuía a gravadora *Luaka Bop*, acabou lançando em 1990 o *The Best of Tom Zé*, uma coletânea com composições de discos variados e contratando o compositor baiano (PROGRAMA ENSAIO, 1991).

É possível afirmar que, neste disco, o compositor tropicalista realiza um processo de imersão em seus estudos musicais, buscando diversas sonoridades e estilos de samba, para, somente então, desconstruí-los e “entortá-los” como se fosse possível estender, alongar e comprimir essas “amarras” da tradição do samba – esta cerca que impedia a transformação de um gênero musical diante de uma postura conservadora.

Ele destruiu a imagem do samba e deu a ele uma nova identidade, moderna, arrojada, repleta de nuances que antes dele jamais poderiam ser imaginadas, pelo menos até então, nenhum músico havia ousado “perverter” uma das maiores instituições nacionais. [...] Ele observou, deglutiou e transformou a informação recebida e criou novas sonoridades que se combinam harmonicamente através das dissonâncias e que causam impacto até hoje (FUOCO, 2003, p. 55).

Nesta citação, a autora realiza uma descrição bastante pertinente, que evidencia claramente o reflexo de uma postura tropicalista e antropofágica¹⁰⁷ em sua obra, seja num âmbito estético ou mesmo como procedimento composicional. O compositor “observa”, “ingere”, “deglute” e “transforma a informação recebida”, quase como um processo de “regurgitar” um novo produto, uma nova criação, bastante característica deste notório movimento (BOMFIM, 2010, p. 26).

A abertura do disco ocorre através da canção *Mã*, um samba que, logo de início, se mostra bastante diverso da tradicional sonoridade do gênero, com um cavaquinho sendo tocado de forma não usual para o estilo, desempenhando dissonâncias e contrapontos que priorizam as células rítmicas ou um caráter mais percussivo. Ou seja, neste caso, este instrumento está realizando um ostinato com função essencialmente rítmica que,

¹⁰⁷ Referência ao *Manifesto Antropofágico* de Oswald de Andrade, de 1928.

aparentemente, possui mais importância do que a própria nota ou grupo de notas que está sendo executado. Também se pode ouvir uma guitarra distorcida¹⁰⁸ que desenvolve o tema inicial do cavaquinho, repetindo-o incessantemente num ostinato. Em seguida, esta frase ainda é dobrada pelos metais em grande parte da música, e, apenas posteriormente, são criados contracantos nos metais e acordes bastante dissonantes.

Este pensamento é condizente ao método que Tom Zé afirma ter desenvolvido em algumas de suas obras – como o artista destaca em uma entrevista concedida a Arthur Nestrovski e Luiz Tatit – em que

o baixo e a guitarra são como proto-instrumentos. Instrumentos ainda não desenvolvidos, sem a 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 (ZÉ, 2003, p. 239).

É interessante destacar que a música, basicamente, sugere apenas um acorde, o Dó menor com sétima (Cm7), ou seja, toda a sua estrutura gira sempre em torno deste acorde.¹⁰⁹ Isto é, o compositor não trabalha com modulações, polarizações em outros tons, ou mesmo nas funções harmônicas de tônica, subdominante ou dominante. Sendo assim, não se pode afirmar ao certo se a canção é tonal ou modal, desta forma, prefiro considerá-la uma colagem de fragmentos, de frases rítmicas (ostinatos), palavras e dissonâncias. Em certa parte de seu livro, Tom Zé escreveu um texto que, de forma poética, abordava estas questões. O título deste excerto é *Uma novela de televisão: Romance da Harmonia Funcional*, em que o autor afirma ter sido atraído por um “amor irresistível, de nome *Ostinato*”:

Essa apaixonante mulher, o Ostinato, eu tirava dela um gingado celestial. Até a bateria de um simples samba quadrado enche-se de molho com a presença da moça e é um verdadeiro sonho, inventar uma melodia e cantá-la sobre esse balanço. Que felicidade! Como tudo tem um preço nesta vida de meu Deus, minha divina mulher exige que eu fique a música toda em um acorde só. Fico desfalcado de saltos, muros,

¹⁰⁸ Sendo este outro recurso que, praticamente, não é utilizado na estética ou instrumentação dos sambas mais tradicionais.

¹⁰⁹ Entretanto, acredito que discutir em termos de “acorde”, talvez não seja a opção mais oportuna, já que este não é tocado, efetivamente, na íntegra (harmonicamente) por nenhum instrumento ou conjunto de instrumentos. Desta forma, é preciso ser cauteloso ao denominá-lo como “um samba de um acorde só”.

primas, subdominantes, vizinhas relativas – enfim, não tenho nada com que criar tensões. A Harmonia Funcional, a tal proprietária das tensões, foi radical: “Ou ela ou eu!” Entretanto a minha formosa Ostinato me dá uma vida tão venturosa que bato o martelo por ela [...] sou obrigado a substituir as tensões, ou seja, o enredo, por tudo que possa criar interesse em cima de um acorde só (ZÉ, 2003, p. 35).

Além destas questões, a canção também trabalha com alguns recursos da poesia concreta em sua letra, como nas sonoridades de “a rua a arruaça; a mão da madrugada; a lua enluarada; o seio, sua sede” etc.

Em relação aos coros e cânticos presentes na música, pode-se observar nitidamente a intenção do artista em se aproximar do canto das lavadeiras da Fonte Nação de sua cidade natal, sendo esta uma grande influência em suas obras.¹¹⁰ Este samba, ao mesmo tempo em que possui uma estrutura simples ou “rudimentar”, concomitantemente remete o ouvinte a um complexo turbilhão de informações polifônicas que circundam este “acorde” único e central, para não utilizar o termo “centro tonal”. E esta circularidade, quase mântica, direciona-o a uma quebra de *dualismos* e *paradoxos*, além de incitar uma distinta percepção de um fluxo temporal, por não utilizar uma estrutura comumente vista, ou estabelecida na música popular e nas músicas presentes nos meios midiáticos da época ou atuais.

A segunda faixa do álbum é uma versão de *A Felicidade*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, em que os intérpretes priorizam em sua execução, deslocamentos nos tempos fortes do samba, através da forma de cantar ou de tocar os instrumentos. É como se, tanto o vocal quanto o instrumental (violão, baixo, piano, percussão¹¹¹ e metais), em um leve sotaque “jazzado” ou “bossanovístico”, buscassem aquele deslocamento rítmico muito utilizado, ou por que não dizer, criado, como um recurso por João Gilberto em suas performances.

A terceira composição é *Toc*, e, devido a sua complexidade e relevância a esta pesquisa, esta obra será discutida em um subcapítulo específico (3.6.). Também justifico este breve adiamento, pelo fato de que alguns conceitos e elementos destacados nas obras deste disco – referentes às transformações musicais e distintas nuances de Tom Zé – se apresentarão, de forma mais efetiva, atingindo um ápice na música *Toc*. Sendo assim, será realizada uma análise de maior profundidade nesta obra.

¹¹⁰ Conforme depoimento de Tom Zé presente nas págs. 29 e 30.

¹¹¹ É interessante lembrar que na introdução desta canção, Tom Zé utiliza um instrumento musical criado por Théo da Cuíca, o tambor d’água.

A quarta faixa do disco, de nome *Tô*, apesar de harmônica, melódica e ritmicamente não apresentar inovações substanciais nas sonoridades do samba, possui um caráter de grande relevância em sua letra. Este samba de breque ressalta, letristicamente, uma proposta, de certa forma irônica, de quebra de *dualismos* e antagonismos:

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 iluminado
 Prá poder cegar
 Tô ficando cego
 Prá poder guiar (TOM ZÉ, 1976).

Este mote criado por Tom Zé e que, posteriormente, ficou conhecido nacionalmente por intermédio do apresentador de TV Abelardo Barbosa, o Chacrinha, “Eu estou aqui para confundir, eu não estou aqui para explicar” – grande ícone da TV nacional e referência estética do *kitsch* e do exagero para os tropicalistas (BOMFIM, 2010, p. 32-34) – evidencia que esta fragmentação de opostos estava presente no pensamento e nas criações do compositor baiano, representado de forma lúdica aqui nesta canção. Esta canção parece ser uma síntese do disco, quando o compositor afirma: “Tô estudando pra saber ignorar / Eu to aqui comendo para vomitar”. Isto é, o autor estuda e se “alimenta” do samba, como uma fonte energética que nutre e possibilita os seus experimentalismos neste gênero musical, “vomitando” como resultado final, um amálgama que contrapõe o “tradicional” e os anacronismos modernos, ou de sua época.

A próxima canção do disco é *Vai (Menina Amanhã de Manhã)*, uma regravação da obra apresentada, primeiramente no disco *Se o caso é chorar*, de 1972. Em *Estudando o Samba* a canção se apresenta um pouco menos acelerada, com percussões discretas (praticamente corporais/vocais, e uma espécie de reco-reco ou instrumento raspador) e sem

coros ou *backing vocals*, como vistos na primeira gravação. A técnica de mão direita utilizada na gravação deste violão também diverge bastante da primeira versão.

Neste álbum, a sexta canção recebe o nome de *Ui! (Você inventa)* e foi composta por Tom Zé em parceria com Odair Cabeça de Poeta. Diante do propósito desta pesquisa, a respeito dos elementos estéticos e composicionais, esta peça não apresenta grandes questões a serem discutidas. Entretanto, sua letra se mostra bastante interessante, devido às discussões sobre os reflexos políticos e sociais gerados a partir de elementos da obra de Tom Zé.

O caráter irônico da letra é reforçado ainda mais nas performances desta música ao vivo. Antes de iniciar a canção, o cantor baiano estabelece um diálogo com a plateia, e, em uma espécie de *talk show*, o músico inicia a performance afirmando que os Estados Unidos estavam se sentindo ameaçados com o sucesso do forró no Brasil. Tom Zé dá continuidade ao discurso, dizendo que o forró brasileiro estava amedrontando o rock norte americano. Desta forma, para evitar um conflito diplomático entre os dois países, ele e Odair Cabeça de Poeta resolveram escrever um telegrama ao então presidente dos Estados Unidos, Ronald Reagan,¹¹² sugerindo que fosse estabelecido um acordo, uma divisão, como ocorreu no Tratado de Tordesilhas.¹¹³ Contudo, esta divisão agora seria mais funcional, como por exemplo: – e inicia a leitura do suposto telegrama – “Você (presidente estadunidense) inventa o remédio, e nós (aqui no Brasil) inventamos a doença. Você inventa a corda e nós inventamos o pescoço” etc. A partir desta performance a canção se inicia, seguindo a mesma estrutura:

Você inventa – grite
 Eu invento – ai
 Você inventa – chore
 Eu invento – ui
 Você inventa o luxo
 Eu invento o lixo

Você inventa o amor
 Eu invento a solidão

Você inventa a lei
 E eu invento a obediência
 Você inventa deus
 E eu invento a fé
 Você inventa o trabalho

¹¹² Vale lembrar que Ronald Wilson Reagan foi presidente dos Estados Unidos entre os anos de 1981 e 1989, e não em 1976, ano em que foi gravado o disco. Em algumas performances, como por exemplo, a observada no DVD *Pirulito da Ciência*, Tom Zé diz ter remetido o telegrama a George W. Bush.

¹¹³ Tratado que estabeleceu uma divisão do território sul-americano entre os reinos de Portugal e Espanha durante a época das grandes navegações, aproximadamente no final do séc. XV, determinando a partilha das terras “descobertas e ainda por descobrir” entre as duas coroas.

E eu invento as mãos
 Você inventa o peso
 E eu invento as costas
 Você inventa a outra vida
 Eu invento a resignação
 Você inventa o pecado
 E eu fico no inferno
 Valei-me deus (TOM ZÉ, 1976).

Inaugurando o lado B do disco se encontra a sétima faixa que recebeu o nome de *Dói* e, em certos momentos, se assemelha bastante aos sambas de roda baianos, possuindo também uma sonoridade (possivelmente melódica) que parece ter sido apropriada das canções folclóricas ou de folguedos desta região. Esta consideração é bastante plausível, pois, como já elucidei anteriormente, Tom Zé manteve bastante contato com essas manifestações populares, seja em Irará, ou em Salvador, em sua formação identitária.

A canção *Mãe (Mãe solteira)* é a oitava deste LP, de autoria de Tom Zé e Elton Medeiros, e se aproxima mais de um samba-canção ou de uma bossa-nova, com um arranjo de sopros, cordas e percussão. A letra desta obra assume certa relevância pelo fato de buscar uma legitimação, ou de resgatar grupos sociais menos favorecidos, como sugere o título da peça. Em certos momentos o texto ainda sugere que esta mãe solteira precisava se prostituir para obter o sustento financeiro de seu filho:

O futuro na esquina
 E a clareza repentina
 De estar na solidão

Os vizinhos e parentes
 A sociedade atenta
 A moral com suas lentes
 Com desesperada calma
 Sua dor calada e muda
 Cada ânsia foi juntando
 [...]

Dorme dorme
 Meu pecado
 Minha culpa
 Minha salvação (TOM ZÉ, 1976).

A canção ainda foi trilha sonora do filme alemão *Gespenster (Ghosts)*, de 2005. O longa-metragem narra a estória de uma adolescente órfã, que, em certo momento do filme, se

encontra em uma situação delicada, pois outra personagem, recém saída de uma clínica psiquiátrica, acredita que a adolescente seria sua filha sequestrada há anos. É interessante observar que o tema da solidão é bastante recorrente neste disco. Como por exemplo, nas canções *Ui! (Você inventa)*, *Só (Solidão)* e *Mãe (Mãe solteira)*.

A música *Hein?*, nona faixa do disco, já aborda um tema mais cotidiano, trata com ironia da briga de um casal, em que o homem, para não discutir o relacionamento, finge não ouvir a mulher, respondendo todas as suas questões com a interjeição “hein?”. Sobre as questões musicais, esta peça foge bastante das sonoridades mais tradicionais do samba, pois os acentos na percussão são, em grande parte, deslocados. Além disso, o arranjo instrumental confere uma estética bem diversa do habitual no gênero.

Nas canções *Só (Solidão)* e *Se*, respectivamente a décima e a décima primeira faixa do LP, é possível notar algumas semelhanças, especialmente na temática das letras que tratam, ao mesmo tempo, de forma dramática e irônica o sofrimento de um homem causado pela crueldade de uma mulher, provavelmente pelo término de uma relação. A respeito do estilo musical, pode-se afirmar que *Só (Solidão)* oscila entre uma bossa-nova e um samba-canção, já *Se*, seria um samba-canção mais tradicional, tanto nas questões melódicas, harmônicas e letrísticas.

A composição *Índice* encerra o disco e foi composta por Tom Zé em parceria com José Briamonte e Heraldo do Monte. A peça emprega recursos da poesia concreta através da utilização dos títulos de todas as composições deste disco em sua letra, criando certa lógica no discurso. Todos os nomes das canções são curtos, desta forma, a tarefa de agrupá-los foi facilitada.

É interessante notar que esta música, apesar de soar como uma bossa-nova, não possui um refrão e também não subdivide sua estrutura em partes – como A, B, C – bastante comum nos modelos de elaboração da música popular da época, ou mesmo atual. Sendo assim, esta obra possui uma sonoridade mais cíclica, sendo mais um fragmento do disco a desafiar a indústria fonográfica da época e atual, indo contra o repertório habitual das rádios.

De acordo com a entrevista que o maestro José Briamonte me concedeu em junho de 2013, a música *Índice* foi criada no próprio estúdio e baseada no ciclo de quintas¹¹⁴ e, para o regente, o seu nome não deveria estar como compositor da obra, já que a sua contribuição para a obra foi apenas uma sugestão, em uma espécie de brincadeira que fizeram no estúdio.

¹¹⁴ O ciclo das quintas, de acordo com Luciano Alves, basicamente é “um diagrama em forma de círculo, utilizado para demonstrar a progressão das escalas e suas respectivas armaduras de clave” (2005, p. 91). Para maiores informações, consultar a Lição 44 de Teoria Musical – Lições Essenciais

3.6. O *Toc* de Tom Zé (1976)

Neste subcapítulo, conforme enunciado no subcapítulo anterior, retorno à terceira peça do disco *Estudando o Samba*, que recebeu o nome de *Toc*, e analiso esta obra, separadamente, devido à sua complexidade e relevância para esta pesquisa. Novamente, justifico este adiamento, devido a um adensamento e a uma presença mais efetiva dos conceitos elencados no capítulo 2 nesta obra, se comparada às outras músicas deste álbum ou dos LPs anteriores. Sendo assim, estas noções-chave são ainda utilizadas como ferramentas de análise, essenciais à observação das *mudanças paradigmáticas* ou das nuances musicais de Tom Zé. Destaco que não estou denominando esta faixa como uma “canção”, devido à sua complexidade e estrutura diversa do habitual na canção popular – especialmente se relacionada ao gênero samba.

Em concordância aos escritos do historiador e comunicólogo Herom Vargas, acredito que Tom Zé sugeria uma “recusa das linguagens tradicionais da canção popular” (2012, p. 282), desconstruindo “estruturas narrativas (melódicas e harmônicas)” e a expressividade poética e “emocional da canção tradicional” (idem, p. 285). Esta visão também é compartilhada por pesquisadores como o historiador José Adriano Fenerick (2013), e pelos teóricos literários Fábio Durão (2010) e Altaila Lemos (2006) que utilizam o conceito de “descanção” (“*unsong*”) para descrever a produção musical de certo período de Tom Zé. Sendo assim, considere necessário observar esta transição na trajetória do artista entre a canção e a desconstrução de suas estruturas, que atinge o ponto culminante – dentro do recorte temporal estabelecido nesta pesquisa – em *Toc*.

A música é iniciada com um ostinato rítmico de apenas uma nota (G) efetuada no cavaquinho. Neste momento, o instrumentista executa uma célula rítmica de samba, oscilando em microtons – ascendentes e descendentes – a nota Sol. O ritmo realizado é, basicamente, este:



Figura 15: Transcrição rítmica realizada pelo autor desta dissertação.

Esta sequência rítmica é efetuada no cavaquinho durante toda a obra sem se alterar, e, pelo fato de ser um ritmo cíclico, repetido exaustivamente, este acaba criando a sensação de que os acentos fortes e fracos se deslocam, ou se perdem. Esta percepção é reforçada devido aos deslocamentos dos toques (entradas ou “tocs”) de instrumentos como o baixo, a guitarra e o agogô, que soam como aleatórios e não substanciam os acentos fortes que seriam característicos do samba. Além disso, a retirada de alguns instrumentos – emblemáticos do gênero – responsáveis por demarcar os tempos forte e fraco, como, por exemplo, o surdo, também contribui para que esta impressão seja alterada. Ocorre um fenômeno semelhante a um mantra – ou mesmo qualquer vocábulo – que, ao se repetir inúmeras vezes, as palavras acabam perdendo o seu sentido e adquirindo outros significados e sonoridades. É relevante destacar que esta característica de *circularidade* presente em *Toc*, também já havia sido observada, de forma semelhante, na canção *Mã* – primeira faixa do álbum.

No entanto, é essencial ressaltar que *Toc* não possui uma letra, nem mesmo uma melodia ou harmonia definidas, é como se todos estes parâmetros se agrupassem em uma massa sonora, ou, para utilizar o termo de Koellreutter, um *campo sonoro*. Desta forma, nenhuma das partes instrumentais possui um “status” ou hierarquia superior à outra, ou seja, todos os componentes musicais são equivalentes e estão *entrelaçados* em um mesmo nível. Condizente ao pensamento e às citações do maestro alemão, seria admissível a afirmação de que esta peça também não possui um início e nem um fim – isto é, não há uma introdução ou um fechamento na obra – já que ela não está subdividida estruturalmente em partes (A, B ou C) e soa como um todo unificado, ou uma soma de fragmentos “improvisados” sobre o ostinato – uma colcha de retalhos. Não há uma preparação ou uma cadência para a conclusão da música, ela simplesmente parece surgir do *acaso* e, por fim, aparenta ser interrompida, o que surpreende o ouvinte.

A autora Neuseli Fuoco defende que a inspiração para a música *Toc*, parece ter sido os móveis do estadunidense Alexander Calder, “pois a impressão que se tem ao ouvi-la é que os temas vão se movimentando e mudando, assim como ocorre com a obra de arte” (2003, p. 59). Nas palavras de Tom Zé, a respeito de seus processos composicionais, foi dito que:

Teve gente nos Estados Unidos que no princípio, sem entender me chamou de minimalista. Ora, isso está errado. Não é minimalismo. Isso pode lembrar mais o móbile. O móbile tem uma coisa assim: cada estrutura, cada planeta gira no tamanho de sua corda. Cada frase desses ostinatos, dessas repetições, da melodia, gira do

tamanho que é. E então essas coisas vão se encontrando cada hora em lugares diferentes horizontalmente. E verticalmente, se você vir, nunca tem um acorde igual, embora nunca saía do Dó Maior. Você olhando o móbile vinte vezes num dia, nunca vai achá-lo na mesma posição (REVISTA BACKSTAGE, 1999, p. 23-24 apud FUOCO, 2003, p. 61-62).

Retornando aos elementos musicais da obra, após a parte inicial solo do cavaquinho, os músicos dão entrada a instrumentos de corda, como guitarra e baixo¹¹⁵ e aos instrumentos de percussão como afoxé, caxixi ou ganzá (instrumentos de difícil distinção neste contexto) e agogô. Destaco que, nenhum desses instrumentos – ou mesmo dos outros que vão surgindo no decorrer da peça – emite uma nota longa ou que fique soando. Todas as notas são tocadas com a articulação *staccato*, isto é, é como se na obra *Toc*, cada instrumento realizasse apenas um “toque” por vez. Esta afirmação é condizente ao depoimento de Tom Zé, em resposta ao questionamento que tive a oportunidade de realizar – no encontro *Ilustre Leitor*, no SESC Bom Retiro, em 14 de setembro de 2011 – a respeito do processo de composição da música *Toc*:

Leonardo: - Tom Zé, no documentário que a Carla Gallo fez sobre você, existe um trecho em que Koellreutter fala sobre a sua música *Toc*, onde ele confessou ter ficado em êxtase e quase sem dormir à noite, quando ouviu aquele seu disco. Eu gostaria de saber como foi o processo de composição dessa música, que ele comenta sobre uma concepção de tempo, de tempo *quadridimensional*?

Tom Zé: - Isso, ele falou que era outra concepção de tempo e tal... Vou lhe contar como foi. Eu trabalhava com uma banda muito bizarra, que era o Odair Cabeça de Poeta e seu grupo *Capote*. E eu cheguei pra eles e falei assim: olha, eu quero fazer uma música que seja muito irregular, que nunca toque no mesmo lugar. A gente faz um ritmo – ‘tac tac tac’ (ritmo de samba de um tamborim) e você toca guitarra, você toca cabaça, você toca bumbo, você toca baixo, você toca alguma coisa...mas você, de vez em quando dá um toque, nunca no mesmo tempo que você tocou anterior. Foi muito difícil convencer a ele deste processo tão fragmentário e irregular. E eu trabalhei meses com ele fazendo isso. Um dia, eu ouvindo uma gravação velha... aí, de repente, eu ouvi dois minutos e meio que estavam maravilhosos e eu não tinha nem prestado atenção! Aí eu peguei aqueles dois minutos e meio, levei pro maestro

¹¹⁵ A guitarra oscila em três notas: o Sol em duas oitavas e o Ré. Já o baixo intercala ataques utilizando apenas duas oitavas de Sol.

(José Briamonte, ele me sugeriu uma outra parte lá no fim, e aí nós fizemos aquela peça. Foi feita com uma banda que, coitada, é o caso de dizer que, eles nem sabem o que estavam fazendo, e fizeram uma música que eu nunca pensei que teria elogio de meus professores da escola de música da Bahia. Eu entrei na música popular, e trabalhei lá. Quando o Koellreutter elogiou aquilo... quando ela (Carla Gallo) quis mostrar ao Koellreutter eu falei: não vá fazer uma coisa dessas. Não vá aborrecer o professor com isso! Porque, geralmente, as pessoas se aborrecem, mas, ao contrário, Koellreutter se encantou, disse que era uma outra concepção de tempo. Você vê como são as coisas, né? (ILUSTRE LEITOR, 2012).

Apesar de o compositor afirmar certo nível de eventualidade – quase acidental – no processo composicional desta peça, acredito que já havia diversos indícios nas construções musicais anteriores que poderiam direcionar a música de Tom Zé para estas características estruturais e estéticas, conforme indicado nas análises dos discos precedentes. Desta forma, penso ser um equívoco caracterizar o processo de criação desta música como fortuito, uma vez que, o próprio início de seu discurso já evidencia uma intenção estética clara.

Após a entrada do baixo, guitarra e percussão, são iniciados alguns ataques do naipe de metais – trompete, trombone e sax – também com notas curtas, a maioria das vezes executada em conjunto. Com a inserção destes instrumentos, também são acrescentados alguns ruídos à música, entre eles, máquinas de escrever, buzinas, gritos, grunhidos (lamentos), ruídos de motor de liquidificador e enceradeira (ou furadeira), transmissões de rádio, frases (incompreensíveis) ditas ao mesmo tempo etc.

Toc, aparentemente, soa como um “filho único” no disco. É a única obra puramente instrumental, com a exceção de alguns grunhidos, gritos e falas. Assim como na canção *Mã*, acredito que não seria o mais apropriado discutir se *Toc* possui um ou mais acordes, ou um centro tonal – apesar do arranjo de metais sugerir alguns acordes –, já que esta análise formal não nos traria grandes compreensões sobre a música, além do fato de que ela teria apenas um acorde e que estaria na tonalidade de Sol. Desta forma, utilizar os conceitos elencados no capítulo 2, como ferramentas de análise, seria mais eficiente para os propósitos desta pesquisa do que uma análise mais estrutural harmônica, melódica e rítmica.

Diante da proposta composicional desta peça, oferecendo grande liberdade aos intérpretes e desvencilhando-os das partituras tradicionais e do campo harmônico, é possível inferir que esta obra se enquadra no conceito de *relatividade*. Reforço esta afirmação a partir do desvencilhamento que *Toc* assume ao não seguir uma lógica causal e linear de pergunta e

resposta, dominante e tônica, ou mesmo de dissonância e consonância. Sendo assim, a percepção musical do ouvinte é alterada, tanto em relação às estruturas, quanto em relação à duração da música – que é de, aproximadamente, 3 minutos, mas pode ser alterada a partir da falta de subdivisões ou referenciais.

Entre outros dualismos, podemos citar a perda ou a quebra da noção de antes e depois, passado e futuro na obra, já que não há preparações para os eventos musicais que vão ocorrendo, desta forma, nota-se uma presentificação cíclica caracterizada pela *monotonia*¹¹⁶ ou por súbitos ataques que se sucedem. Nesta *paradoxalidade*¹¹⁷, que também envolve a fusão de elementos como melodia e harmonia, o preciso e o impreciso, o belo e o feio, é plausível considerar a presença dos conceitos de *acausalidade* e *imprevisibilidade*, por evitar criar uma lógica linear e previsível ao ouvinte. Ou, como destaca Tom Zé, um fator surpresa:

quando o cara menos espera, aparece um som estranho, diferente [...] Não faço distração por distração. Se você não meter um susto nas pessoas, elas não se distraem. Veja a montanha-russa. A arte é semelhante à montanha-russa. É preciso um pouco daquele mesmo impacto que a montanha-russa provoca. Ou daquilo que sentimos quando conhecemos a primeira namorada. É um susto. E aí a distração começa (JORNAL DA TARDE, 2000, p. 3 apud FUOCO, 2003, p. 60).

Estas transformações musicais que consideram os opostos como elementos *complementares* – além de todas estas características e esta gama conceitual citada acima – aparentemente, podem ser vistas somente como elementos de ordem estética, porém, na verdade, também implicam em profundas questões sociológicas e políticas.

Primeiramente, Tom Zé, ao desconstruir o samba, “estudando-o para poder ignorá-lo”, propõe uma quebra das amarras dos sambas tradicionais e conservadores. Não me referencio ao conservadorismo no sentido letrístico, mas estético, que, com esse alargamento das possibilidades do gênero musical, também é ampliado o próprio conceito de música popular. Se em 1976, esses experimentalismos do artista direcionaram-no a um ostracismo midiático, a partir da década de 1990 foram esses mesmos elementos que o trouxeram de volta ao

¹¹⁶ Para Koellreutter, a ausência de contrastes resulta na impressão fenomenológica da *monotonia* (1987-1990, p. 13-14). Entretanto, este fenômeno não é visto de forma pejorativa, como usualmente é atribuída esta conotação a este adjetivo.

¹¹⁷ Lembrando da temática da canção *Tô*, que, de forma irônica, estabelece um mote de quebra de paradoxos que parece ser seguido em diversas canções.

mainstream, à TV e às indústrias fonográficas. O compositor baiano, com o disco *Estudando o Samba* e, mais profundamente ainda, com a peça *Toc*, desafiou as estruturas da indústria fonográfica com essas propostas alinhadas a um novo paradigma estético, composicional e teórico – que não era predominante e que ainda hoje não prevalece nos meios midiáticos de grande abrangência. Desta forma, pode-se concluir que a sua música atingia um nível de questionamento extremamente profundo, fragmentando muito mais estruturas do que as próprias *canções de protesto*, que abordavam uma temática política, entretanto, ainda se mantinham presas às sonoridades prescritas pelo sistema em que estavam inseridas.

CONCLUSÃO

Diante do material apresentado nesta dissertação, desde o levantamento de dados sobre a formação musical de Tom Zé, seu contato com Koellreutter nos *Seminários de Música da Bahia*, à análise de sua trajetória artística entre os anos de 1967 e 1976 – perpassando cinco discos de sua obra, como *Grande Liquidação* (1968); *Tom Zé* (1970); *Tom Zé* (1972), relançado em 1984 como *Se o caso é chorar*; *Todos os Olhos* (1973) e *Estudando o Samba* (1976) – se faz necessário retomar alguns pontos que foram essenciais para a obtenção dos objetivos elencados na introdução desta pesquisa.

Em relação ao objetivo específico em que me propus a estudar as transformações ocorridas no entendimento musical e composicional de Tom Zé, entre seu período tropicalista (1967 e 1968) e sua fase pós-tropicalista, até o ano de 1976, acredito ter levantado algumas questões de relevância. Primeiramente, pelo fato de não ter restringido minhas observações a este recorte temporal, de forma que, o levantamento de dados e temáticas que antecedem o primeiro disco do artista se mostraram essenciais para uma maior compreensão da obra e da concepção musical do compositor baiano daquele momento. Em consonância ao pensamento etnomusicológico de que a música é um elemento constituinte da cultura, desprezar a formação musical e identitária de Tom Zé, desde sua cidade natal, Irará, seus estudos em Salvador e suas experiências vivenciadas em São Paulo, seria limitar o conhecimento do artista a elementos estritamente musicais, descartando componentes sociais, políticos e culturais importantíssimos, que englobam, justificam e nos fazem compreender algumas características estéticas de sua obra.

Conforme destacado no capítulo 3, que analisa questões composicionais destes cinco álbuns do artista, é possível afirmar a ocorrência de uma grande transformação estética e estrutural em sua obra. Apesar de gradativa, esta proposta de mudança, ainda que embrionária, já pode ser observada desde o disco *Grande Liquidação*, de 1968, como nas críticas do artista à “tradição embalsamada” do samba, que, neste momento, no entanto, se restringem ao discurso e ainda não atingem parâmetros estéticos e estruturais.

Já no disco *Tom Zé*, de 1970, o compositor parece ter se distanciado destes propósitos de mudança, direcionando suas composições para temáticas mais sentimentais ou amorosas, aproximando-se de uma estrutura mais convencional – e, conseqüentemente, mais comercial – da música popular da época. Apesar deste conteúdo predominante, também é possível notar faixas contrastantes a este intuito, como *Jimmy*, *Renda-se* e *Guindaste a Rigor*, pelo menos

em algumas questões estéticas e letrísticas. De forma que, ambas se aproximam do gênero rock e possuem um som mais agressivo que o resto do disco, trabalhando com neologismos, ironia e citações de artistas internacionais e da Tropicália – na primeira canção –, e com um discurso que exalta a integração do ruído à música, semelhante ao *Manifesto Futurista* de Marinetti e às propostas dos compositores Balilla Pratella e Luigi Russolo – na segunda música. É importante destacar que, até este momento, algumas canções já trabalhavam com recursos contrapontísticos e ostinatos, no entanto, ainda estavam subordinadas ao campo harmônico funcional e a noções como consonância e dissonância, dominante e tônica.

No álbum seguinte do artista, o disco *Tom Zé (Se o caso é chorar)*, gravado em 1972, é possível notar um maior equilíbrio entre canções de temáticas mais sentimentais ou lírico-amorosas e músicas de cunho social e político – além de algumas faixas que retomam certos gêneros musicais de tradição mais popular, como *Frevo* e *Abacaxi de Irará*. Neste disco de 1972, começam a emergir alguns elementos estético-musicais em consonância ao que iria tomar corpo em *Todos os Olhos* (1973) e atingir seu ápice, na obra de Tom Zé, em *Estudando o Samba* (1976), como a utilização de recursos da poesia concreta, do contraponto e ostinato, e dos processos de apropriação e colagem, chamado, posteriormente, pelo compositor de *Estética do Plágio* (ou *Estética do Arrastão*).

Em decorrência das críticas sofridas no disco anterior e do próprio amadurecimento do músico baiano, *Todos os Olhos*, de 1973, já apresenta transformações mais evidentes e bem estruturadas. Estas mudanças incidem diretamente na concepção de elementos como, por exemplo, a polêmica capa do álbum – proposta por Décio Pignatari – ou mesmo no poema gráfico de Augusto de Campos, no interior do encarte. A respeito das questões musicais, é essencial ressaltar obras como *Cademar*, que incorpora estas transformações ao priorizar aspectos ligados à temporalidade, como um elemento que assume um status mais elevado na peça e a conecta, assim, a conceitos como *imprevisibilidade*, *acausalidade* e *paradoxalidade* (*dualidade*). Isso ocorre, devido ao fato da música não se basear em funções harmônicas – como tônica e dominante, dissonância e consonância; não se subdividir em partes A, B ou C, como se observa, habitualmente, na música popular brasileira; estabelecendo, apenas, um ostinato na guitarra que é dobrado pela voz na maior parte da frase.

Complexo de Épico também se mostra bastante relevante nesta discussão, sendo a música de abertura e encerramento do disco. Assim como *Cademar*, esta obra também não estabelece, propriamente, um campo harmônico ou elementos como consonância e dissonância, baseando-se em ostinatos rítmicos cíclicos na percussão, violão e voz, que se mantém durante toda a obra. A partir destas observações, é possível concluir que o ostinato é

o que propicia esta emancipação das funções harmônicas, desta forma, as noções elencadas em *Cadamar* também são pertinentes à *Complexo de Épico*.

Outras faixas também se aproximam de uma desconstrução harmônica, como por exemplo, a versão de *A noite do meu bem* (1959), de Dolores Duran, em que o silêncio também se torna uma ferramenta de composição e, a partir da utilização de um teclado, um violão de aço, e da não utilização direta de acordes, é conferida à música uma sonoridade bastante diversa da original e a desestruturação de suas funções harmônicas.

Ainda é possível destacar outras músicas que se inserem em um caráter experimental e divergem das estruturas e sonoridades da música popular brasileira da época, como *Um “Oh” e um “Ah”*, que não faz uso de palavras, apenas interjeições e neologismos. Nesta perspectiva, também foram observadas outras composições que trabalham com o uso intenso de ostinatos, deslocamentos de acentos rítmicos, a fragmentação de palavras em sílabas que geram novas ressignificações – recurso da poesia concreta – e também críticas sociais e políticas de caráter satírico.

O disco *Estudando o Samba*, lançado em 1976, é visto nesta pesquisa como o ponto culminante desta transformação musical observada na produção de Tom Zé. Neste momento, o compositor intensifica a utilização de alguns processos e elementos – já observados anteriormente – em sua obra, e modifica radicalmente algumas questões estéticas e estruturais, sendo *Toc* a composição mais representativa a se enquadrar nestas descrições.

Assim como em *Todos os Olhos*, *Estudando o Samba* também demonstrou uma grande preocupação estética e comunicativa desde a arte da capa do disco – realizada pelo artista plástico Walmir Teixeira – que evidencia, a partir da representação simbólica das cordas e arames farpados, as proibições, as prisões e o despotismo ditatorial militar. Além da própria prisão em que se confinava o samba, forçado a se manter intacto e em conformidade às sonoridades e estruturas tradicionais do gênero.

Neste álbum, cerca de cinco faixas utilizam em sua composição recursos como o ostinato, entre elas, *Mã*, *Toc*, *Ui! (Você Inventa)*, *Dói e Hein?*, sendo que, as duas primeiras obras não são, propriamente, compostas a partir de relações funcionais inseridas no campo harmônico, isto é, ocorre uma desconstrução harmônica a partir da metodologia composicional. Desta forma, em *Mã*, Tom Zé define a guitarra e o baixo, por exemplo, como “proto-instrumentos”, ainda incapazes de desempenhar a harmonia ou canto, associa-os a um retorno ao “trogloditismo. Baixo e guitarra são percussão. Cavaquinho também” (ZÉ, 2003, p. 239). Seguindo esta reflexão, o compositor ainda reforça o caráter de exclusividade da harmonia funcional e do ostinato, e a necessidade de se optar por apenas um caminho: “Como

tudo tem um preço nesta vida de meu Deus, [...] a harmonia funcional, a tal proprietária das tensões, foi radical: “Ou ela (ostinato) ou eu!”” (ZÉ, 2003, p. 35). Na realidade, como pude observar através de análises neste disco, nem sempre, a utilização do ostinato é um fator determinante para a desconstrução do campo harmônico, como nos casos de *Ui! (Você Inventá)*, *Dói e Hein?*. Entretanto, trabalhar com este material, certamente é um caminho que possibilita esta emancipação do sistema tonal em uma obra, assim como se pode observar, historicamente, em um nível ainda mais profundo, o processo ocorrido através das séries do dodecafonismo e serialismo.

A partir destas características destacadas na música *Mã*, faixa de abertura do álbum, é possível afirmar que esta obra se enquadra em conceitos como *paradoxalidade (dualidade)*, *acausalidade*, *imprevisibilidade (incerteza)*. Estes três conceitos estão associados à ausência de relações como tensão e repouso (consonância e dissonância), o que implica na inexistência de uma tônica e uma dominante, gerando uma lógica acausal na música, por não haver uma preparação, desenvolvimento/direcionalidade ou linearidade previsível dos acontecimentos musicais. A percepção do fluxo temporal nesta música também é alterada, devido à ausência de referenciais que subdividem o corpo integral da obra em mais partes – ou mesmo dualismos, como partes A e B.

Tom Zé aborda esta temática de fragmentação de dualismos, de forma irônica e lúdica na canção *Tô*, em que o compositor desenvolve, nesta letra, alguns recursos argumentativos, como:

Tô estudando pra saber ignorar [...]
 Tô te explicando
 Pra te confundir
 Tô te confundindo
 Pra te esclarecer (TOM ZÉ, 1976).

Este pensamento ou síntese enunciada na música *Tô*, assim como estas características conceituais elencadas em *Mã*, também se manifestam, de forma ainda mais incisiva, na faixa *Toc*. Nesta obra, Tom Zé extrapola a utilização destes conceitos de *paradoxalidade (dualidade)*, *acausalidade*, *imprevisibilidade (incerteza)*, a partir de diversos elementos estruturais e estéticos que incorporam a peça – como a ausência de consonância e dissonância, tônica e dominante, partes A e B (ou C), previsibilidade, direcionalidade, que conferem a esta

um caráter paradoxal e acausal. Esta composição radicaliza ainda mais estas noções pelo fato de não possuir uma harmonia ou melodia, uma vez que, esta música, praticamente instrumental, também não possui uma letra, e sim, apenas alguns gritos, grunhidos, lamentos e falas sobrepostas.

Outra fragmentação de dualismos admissível em *Toc*, está relacionada ao deslocamento ou perda da noção de tempos fortes e fracos nesta composição. Esta característica está atrelada ao conceito de *complementaridade*, em que tais tempos são dissolvidos devido à repetição cíclica – quase mântica das frases –, ao deslocamento de algumas entradas ou “tocs” dos instrumentos musicais, e à falta de referenciais musicais que reforçariam estes parâmetros, como, por exemplo, a marcação de um surdo no tempo forte, no caso do samba. A utilização intermitente do ostinato, realizada no cavaquinho, também contribui para esta percepção e para um senso de *circularidade* na obra, ocorrente, de forma semelhante, na composição *Mã*.

O ruído, como ferramenta composicional, também é um elemento bastante empregado na música *Toc*, sendo utilizadas máquinas de escrever, colagens de transmissões de rádio, furadeiras e, muito provavelmente, o *Enceroscópio*, o *Buzinório* e o *Hertzé* – instrumentos criados por Tom Zé. Conforme a análise realizada em *Toc*, também pude constatar a ausência de uma abertura ou encerramento na obra, ou seja, inexistente na composição uma preparação ou introdução e um fechamento que finaliza a música, já que ela não possui uma conclusão, mas soa como se, simplesmente, fosse interrompida. Sendo assim, também é plausível enquadrá-la no conceito de *relatividade*, por ser caracterizada como uma obra mais aberta, tanto em sua estruturação, quanto pela ausência de referenciais mais bem definidos ou pela liberdade que oferece ao intérprete.

Desta forma, é possível inferir que, Tom Zé, a partir da utilização de recursos como o contraponto e o ostinato em sua composição, atinge uma emancipação do sistema tonal, em algumas de suas obras, estabelecendo transformações paradigmáticas em sua trajetória e um contato com conceitos como *relatividade*, *imprevisibilidade*, *acausalidade*, *paradoxalidade* (*dualidade*) e *complementaridade*, relacionados, mesmo que de forma indireta, à estética de Koellreutter e às descobertas da física moderna. O compositor alcança um ponto culminante no disco *Estudando o Samba*, mais especificamente na peça *Toc*, o que corresponde a uma proposta divergente da música popular brasileira deste período – décadas de 1960 e 1970 – sobretudo a respeito das estruturas e sonoridades características do gênero tradicional do samba.

A partir destas análises e constatações, afirmar que a peça *Toc* se enquadra em grande parte das concepções-chave da *Estética Relativista do Impreciso e do Paradoxal* de Koellreutter, responde, assim, à hipótese levantada como objetivo específico desta pesquisa. Diante dos dados apresentados nesta dissertação, ainda pode-se depreender que Tom Zé se distingue no cenário da música popular brasileira desde a década de 1960, não só por sua capacidade criativa em si, mas pelo fato de esta resultar, em grande parte, dos estudos e formação mais sistemáticos sobre a música, realizados em Salvador com Koellreutter e os professores dos *Seminários de Música* da UFBA. O convívio com estes docentes possibilitou ao compositor um tipo de criação que supera a sensibilidade e a percepção apenas inata – bastante ocorrente no caso dos compositores populares – ou seja, Tom Zé também possui um domínio teórico musical, entre outras disciplinas, que agrega elementos às suas criações.

Para complementar as considerações sobre o álbum *Estudando o Samba*, também gostaria de destacar a presença de diversas críticas sociais e políticas nas letras das composições, além da utilização de recursos da poesia concreta como em *Mã, Vai (Menina, Amanhã de Manhã)* e *Índice* – que emprega os títulos das próprias músicas do disco na criação letrística desta canção que encerra o LP.

Todas estas discussões sobre a produção musical do compositor Tom Zé, apesar de voltadas para as transformações paradigmáticas do músico em seu contexto artístico e sociopolítico no Brasil, possivelmente, também contribuem para a compreensão do cenário da música popular brasileira das décadas de 1960 e 1970 – ou até mesmo de períodos posteriores. Além disso, estas questões ainda podem oferecer subsídios para novas pesquisas sobre o compositor, ou sobre mudanças ocorrentes no contexto musical destas décadas, ou ainda, sobre estudos que discutam uma maior interação entre domínios aparentemente distintos, como a ciência e a arte – a partir da interpretação de que ambos os campos são componentes culturais e que suas descobertas e criações podem estar relacionadas e ser, ao menos, concomitantes.

BIBLIOGRAFIA

ABBOTT, Edwin A.. *Planilandia*. 2ª ed. Barcelona: Laertes, 2010.

ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; NAVES, Santuza Cambraia. “*Por que não?*”: *Rupturas e continuidades da contracultura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

AMADIO, Lígia. *Koellreutter: um caminho rumo à estética relativista do impreciso e do paradoxal*. 1999. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

ANDRADE, J. P.. *Cidade Cantada: Experiência estética e educação*. 2007. 200p. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo. 2007.

ARGÜELLES, José. *O chamado de Pacal Votan: o tempo é a quarta dimensão*. São Paulo: Ground, 1998.

AYERBE, Luís Fernando. *A Revolução Cubana*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque Anos 70*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética – A Teoria do Romance*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 1990.

BARABÁSI, Albert-László. *Linked: A nova ciência dos networks*. São Paulo: Leopardo, 2009.

BASUALDO, Carlos. *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BELLANTONI, Patti. *If it's purple someone's gonna die – The Power of color in visual storytelling*. Burlington, MA: Focal Press, 2005.

BENEVIDES, S.C.O.. *Na contramão do poder: juventude e movimento estudantil*. São Paulo: Annablume, 2006.

BERGER, Guy. *Conditions d'une problématique de l'interdisciplinarité*. In Ceri (eds.) *L'interdisciplinarité. Problèmes d'enseignement et de recherche dans les Universités*, pp. 21-24. Paris: UNESCO/OCDE, 1972.

BLACKING, J.. *How musical is man?* University of Washington Press, 1973. 116p.

BOLAÑO, C. R. S.. *Mercado Brasileiro de Televisão*. 2ª ed. São Paulo-Aracajú: Ed. EDUC-SP e EDUFS-SE, 2004.

BOMFIM, L. C.. *O hibridismo Tropicalista e seu legado nas ambiguidades musicais*. 61 p. Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação em Música, Ouro Preto, 2010.

BOMFIM, L. C.. *Tom Zé: Estudando o Samba e a performance do tropicalista*. In: SIMPOM II Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, 2012, Rio de Janeiro. O contexto brasileiro e a pesquisa em música. Rio de Janeiro: Unirio, 2012. p. 815-824.

BOMFIM, L. C.. *Estudando o Samba de Tom Zé: O Toc do tempo quadridimensional*. In: III Encontro Regional Nordeste da ABET / I Encontro Regional Norte da ABET, 2012, Salvador. Formação e Diálogos interdisciplinares na Etnomusicologia Brasileira. Salvador: UFBA, 2012b. p. 23-24.

BOMFIM, L. C.. *A Ecloração da Tropicália e os migrantes nordestinos*. In: VI ENABET - Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2013, João Pessoa - PB. Música e Sustentabilidade, 2013.

BRENNAN, Richard P.. *Gigantes da Física: Uma história da Física Moderna através de oito biografias*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

BRIGAGÃO, Clóvis. *A corrida para a morte: desarme o mundo armado*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1983.

BRITO, Teca A. de. *Koellreutter educador: o humano como objetivo da educação musical*. 1ª. ed. São Paulo: Editora Fundação Peirópolis, 2001. v. 1. 185 p.

CAETANO VELOSO. Site Oficial. Biografia. Disponível em: <<http://www.caetanoveloso.com.br/biografia.php>>. Acesso em: 7 mar. 2013.

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed.34, 1997. 336p.

CÂMARA dos Deputados. Biografia dos Parlamentares. Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/atividade-legislativa/legislacao/Constituicoes_Brasileiras/constituicao-cidada/parlamentaresconstituintes/constituicao20anos_bioconstituintes?pk=103180>. Acesso em 23 jan. 2013.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. 349p.

CARMO, Paulo Sérgio do. *Culturas da Rebeldia – A juventude em questão*. São Paulo: Ed. Senac, 2000.

CARO, Manuel J.; MURPHY, John W.. *The World of Quantum Culture*. Westport, CT: Praeger, 2002.

CARVALHO, João de. *Uma nova ordem – A crise da modernidade e a busca por novos sistemas sociais*. São Paulo: Biblioteca 24 horas, 2012.

CARVALHO, José Maurício de. *História da Filosofia e Tradições Culturais: um diálogo com Joaquim de Carvalho*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

CAVALHEIRO, J.. *A voz e o silêncio em 4'33, de John Cage*. In: 16º Congresso de Leitura do Brasil, 2007, Campinas. 16º COLE - No mundo há muitas armadilhas e é preciso quebrá-las. Campinas, 2007.

CHESMAN, C.; ANDRÉ, C.; MACÊDO, A.. *Física Moderna: Experimental e Aplicada*. São Paulo: Livraria de Física, 2004.

CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Tesouro. Incelência. Disponível em: <<http://www.cnfcp.gov.br/tesouro/00002185.htm>>. Acesso em 10 jan. 2014.

CREASE, Robert. *Quantum of Culture*. In: Physics World. Disponível em: <<http://www.robertpcrease.com/wp-content/uploads/2012/06/Quantum-of-Culture.pdf>>. Acesso em: 05 jun. 2013.

DANÇ-ÊH-SÁ. Direção: Tom Zé e João Marcello Bôscoli. Produção: João Marcello Bôscoli, André Szajman e Cláudio Szajman. 1 DVD (96 min.). São Paulo: Trama e Canal Brasil. Entrevista Tom Zé. Ano: 2008.

DÉCOURT, M. A.. O papel da comunicação na obra de H. J. Koellreutter voltado às linguagens sonora e visual. In: XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, 2003, Belo Horizonte. Núcleo de Comunicação Audiovisual.

DELATTRE, Pierre. *Recherches interdisciplinaires*. In: *Encyclopedia Universalis*. p. 387-394. Paris: Organum, 1973.

DE SOUZA CRUZ, F. F.. Teoria Quântica: Estudos Históricos e implicações culturais: Mecânica Quântica e Cultura em dois momentos. In: Olival Freire Jr; Osvaldo Pessoa Jr; Joan Lisa Bromberg.. (Org.). Teoria Quântica: Estudos Históricos e Implicações Culturais. 1ed. Campina Grande /São Paulo: Editora UEPB e Livraria de Física, 2010, v. 1, p. 301-318.

DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim: A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

DURÃO, F. A.; FENERICK, J. A.. *Tom Zé's Unsong and the Fate of the Tropicália Movement*. In: Renée Silverman. (Org.). The Popular Avant-Garde. Amsterdã: Rodopi Press, 2010, v., p. 300-314.

EINSTEIN, A.; INFELD L.. *A evolução da Física*. Lisboa: Livros de Brasil, 1982.

EINSTEIN, A.. Annalen der Physik 17, 891 (1905). Tradução em português em H.A. Lorentz, A. Einstein e H. Minkowski, *O Princípio da Relatividade* (Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1983).

_____. *A Teoria da Relatividade Especial e Geral*. Tradução do original alemão: Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

ESTADÃO. Caderno 2. Música. *Tom Zé põe dinamite nos pés do século*. Jornal de 24 fev. 2001. Disponível em: <http://www.tomze.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=148:tom-ze-poe-dinamite-nos-pes-do-seculo&catid=8:imprensa&Itemid=18>. Acesso em: 2 abr. 2013.

FABRICANDO TOM ZÉ. Direção: Décio Matos Jr. Produção: Eliane Ferreira, Matias Mariani, Omar Jundi e Décio Matos Jr. 1 DVD (90 min.). São Paulo: Goiabada Productions, Spectra Mídia, Muiraquitã Filmes e Primo Filmes, 2006.

FALABRETTI, E. S.; OLIVEIRA, J. R.. *Didática da Filosofia*. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2012.

FAMEB. Faculdade de Medicina da Bahia – UFBA. Disponível em: <http://www.fameb.ufba.br/index.php?option=com_content&view=article&id=54&Itemid=73>. Acesso em 03 mai. 2014.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 1996. 647p.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália Alegoria Alegria*. 1ª. ed. São Paulo: Kairós, 1979. 136p.

FELD, Steven. *Sound structure as social structure*. In *Ethnomusicology*, 28 (3), 1984.

FENERICK, J. A.. *Tom Zé: a crítica da canção popular e a canção popular crítica*. Fênix: Revista de História e Estudos Culturais, v. 10, Ano X, nº 2. 2013.

FERREIRA, A. B. H. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. 2ª ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FOLHA. De São Paulo. On line. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u26785.shtml>>. Acesso em: 19 mar. 2013.

FREIRE JR., O.; PESSOA JR., Osvaldo; BROMBERG, Joan (Orgs.). *Teoria Quântica: Estudos Históricos e Implicações Culturais*. 1. ed. Campina Grande: EDUEPB e Livraria da Física, 2010.

FREITAS, L.; MORIN, E.; NICOLESCU, B.. *Carta da Transdisciplinaridade*. 1994. p. 193-197. In: Educação e Transdisciplinaridade, II – coordenação executiva do CETRANS. São Paulo: TRIOM, 2002.

FUOCO, Neuseli Martins Costa. *Tom Zé: A (Re)invenção da música brasileira (1968-2000)*. 2003. 116f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2003.

FUTURO DO PRETÉRITO: TROPICALISMO NOW! Direção: Ninho Moraes, Francisco César Filho. Produção: Lili Bandeira. 1 DVD (76 min.). São Paulo: Vitrine Filmes. Ano: 2012.

GALLO, S.. *Tom Zé e o ato de criação*. In: Lívio Tragtenberg. (Org.). O Ofício do compositor hoje. São Paulo: Perspectiva, 2012, p.307-347.

GARCÍA CANCLINI, N.. *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4ª. ed. São Paulo: EDUSP, 2008. 385p.

GILBERTO GIL. Site Oficial. Biografia. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_bio.php?page=10&ordem=DESC>. Acesso em: 7 mar. 2013.

GILBERTO GIL. Site Oficial. Discografia. Expresso 2222. O Sonho Acabou. Disponível em: <http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_interno.php?id=7>. Acesso em 14 jan. 2014.

GÓES, Ludenberg. *Mulher brasileira em primeiro lugar*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GOMES, Wellington. *Grupo de compositores da Bahia – estratégias orquestrais*. Salvador: UFBA, 2002.

HAVEN, Kendall F.. *As 100 maiores descobertas científicas de todos os tempos*. Tradução: Sérgio Viotti. São Paulo: Ediouro, 2008.

HENDERSON, Linda. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton: Princeton University Press, 1983.

IBGE. Cidades. Disponível em: <<http://www.ibge.gov.br/cidadesat/topwindow.htm?1>>. Acesso em: 09 jan. 2013.

ILUSTRE LEITOR. Tom Zé (Programa Ilustre Leitor, gravado com Tom Zé - SESC Bom Retiro em 14 set. 2011). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=asDWaHfhIb0>>. Acesso em: 10 jan. 2012.

IRARAENSE. Jornal. Disponível em: <<http://www.iraraense.com.br/>>. Acesso em: 09 jan. 2013.

JORNAL DA TARDE, 2000 apud FUOCO, Neuseli Martins Costa. *Tom Zé: A (Re)invenção da música brasileira (1968-2000)*. 2003. 116f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2003.

KATER, C.. *H. J. Koellreutter: música e educação em movimento*. Cadernos de Estudo: Educação Musical, v. 6, p. 6-25, 1997.

KATER, C.. *Música Viva e H. J. Koellreutter: Movimentos em direção à modernidade*. São Paulo: Atravez & Musa, 2001.

KOELLREUTTER, H. J.. *Estética: à procura de um mundo sem “vis-à-vis” (reflexões estéticas em torno das artes oriental e ocidental)*. São Paulo: Novas Metas, 1984.

_____. *Introdução à estética e à composição musical contemporânea*. Porto Alegre: Movimento, 1987.

_____. *Introdução a uma estética relativista do impreciso e do paradoxal*. Apostila de uso interno do curso: Estética relativista do impreciso e do paradoxal. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados, Universidade Estadual de São Paulo, 1987-1990

_____. *Terminologia de Uma Nova Estética da Música*. Porto Alegre: Movimento, 1990. 138 p.

_____. *Contraponto Modal do Século XVI: Palestrina*. Brasília, DF: Musimed Editora, 1996.

_____. *A Imagem do mundo na estética de nosso século*. In: Kater, Educação Musical, Cadernos de Estudo. BH: Atravez/EM-UFGM/FEA, Fev/1997.

_____. *A Música na Era Tecnológica*. In: Kater, Educação Musical, Cadernos de Estudo. BH: Atravez/EM-UFGM/FEA, Fev/1997.

_____. *H. J. Koellreutter: Música e educação em movimento*. In: Kater, Educação Musical, Cadernos de Estudo. BH: Atravez/EM-UFGM/FEA, Fev/1997.

_____. *Por Uma Nova Teoria da Música, Por Um Novo Ensino da Teoria Musical*. 1988. In: Kater, Educação Musical, Cadernos de Estudo. BH: Atravez/EM-UFGM/FEA, Fev/1997.

_____. *Sobre o valor e o desvalor da obra musical*. In: Kater, Educação Musical, Cadernos de Estudo. BH: Atravez/EM-UFGM/FEA, Fev/1997.

KOELLREUTTER; SÉRGIO VILLAFRANCA. *Acronon*. São Paulo: Studio PANaroma de música eletroacústica da FASM/UNESP, 2000. 1 CD (44:52 min).

KUHN, T. S.. *Estrutura das Revoluções Científicas*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LEÃO, Delfim F.; FERREIRA, José Ribeiro; FIALHO, Maria do Céu. *Cidadania e Paideia na Grécia Antiga*. São Paulo: Annablume, 2011.

LEMONS, A. M. A.. *A construção da “descanção” de Tom Zé*. 2006. 119p. Dissertação (Mestrado em Linguística) Universidade Federal do Ceará, Fortaleza. 2006.

LETRAS, Terra. Tom Zé. Maria Bago Mole. Disponível em: <<http://letras.mus.br/tom-ze/1756212/>>. Acesso em: 15 jan. 2013.

LIMA, Márcio Soares Beltrão de. *O design entre o audível e o visível de Tom Zé*. 231p. Dissertação (Mestrado em Design) Anhembi Morumbi, São Paulo. 2010.

LYRA, Wilton Luiz Duque. *Intercomunicação entre matemática-ciência-arte: um estudo sobre as implicações das geometrias na produção artística desde o gótico até o surrealismo*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MAGALHÃES, L. C.. *Tom Zé: Intelectual analfabeto*. 116p. Dissertação (Mestrado em Letras) Faculdade de Letras - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora. 2010.

MAGNANI, José Guilherme. *Mystica Urbe: um estudo antropológico sobre o circuito neo-esotérico na metrópole*. São Paulo: Studio Nobel, 1999.

MARCONDES, D.. *Iniciação à História da Filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. 298p.

MARIA BETHÂNIA. Fã Clube Rosa dos Ventos. Disponível em: <<http://www.mariabethania.com/oartista.php>>. Acesso em: 6 mar. 2013.

MARION, Jean-Luc. *A interdisciplinaridade como questão para a Filosofia*. Presença Filosófica, IV, 1, pp. 15-27. 1978.

MARRA, P. S.. *As paisagens sonoras do Brás: Reapropriações da cultura popular na linguagem musical*. 2007. 130p. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2007.

MENDES, F. P.. *Um show de opinião: História e teatro no Brasil republicano*. In: II Congresso Nacional, II Regional do Curso de História da UFG/Jataí - "Um sertão chamado Brasil" / História, natureza e Cultura, 2009, Jataí. Anais do II Congresso Nacional, III Regional do Curso de História da UFG/Jataí, 2009.

MENEZES, Ebenezer Takuno de; SANTOS, Thais Helena dos. "Multidisciplinaridade" (verbetes). Dicionário Interativo da Educação Brasileira - EducaBrasil. São Paulo: Midiamix Editora, 2002. Disponível em: <<http://www.educabrasil.com.br/eb/dic/dicionario.asp?id=90>>. Acesso em: 9 mai. 2013.

_____. "Pluridisciplinaridade" (verbetes). Dicionário Interativo da Educação Brasileira - EducaBrasil. São Paulo: Midiamix Editora, 2002. Disponível em: <<http://www.educabrasil.com.br/eb/dic/dicionario.asp?id=94>>. Acesso em: 9 mai. 2013.

_____. "Interdisciplinaridade" (verbetes). Dicionário Interativo da Educação Brasileira - EducaBrasil. São Paulo: Midiamix Editora, 2002. Disponível em: <<http://www.educabrasil.com.br/eb/dic/dicionario.asp?id=327>>. Acesso em: 9 mai. 2013.

MENEZES, Flo. *A Acústica Musical em Palavras e Sons*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MERRIAM, Alan P.. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964. 358p.

_____. "Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology': an Historical-Theoretical Perspective. *Ethnomusicology*, vol. 21, No 2, 1977. p. 189-204.

MILLER, Arthur I. *Einstein, Picasso: Space, Time and the Beauty that Causes Havoc*. New York: Basic Books, 2001.

MIRANDA, Oldack. Bahia de Fato. *Morre Ronaldo Duarte, um dos "irmãos Duarte" que os estudantes nas ruas, em 1968, clamavam por liberdade*. Disponível em: <<http://bahiadefato.blogspot.com.br/2010/10/morre-ronaldo-duarte-um-dos-irmaos.html>>. Acesso em: 3 abr. 2013.

MOREIRA, V. M.. *O CPC da UNE na Bahia – Caminhos e descaminhos para mudar o Brasil*. 2007. Trabalho apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado entre os dias 23 a 25 de maio de 2007, na Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira – Utopia e Massificação*. São Paulo: Contexto, 2001.

_____. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na Música Popular Brasileira*. São Paulo: Annablume, 2001.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana IL: University of Illinois Press, 1983. 424p.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

OLIVEIRA, Sírley Cristinha. *Grupo Opinião: Experiência estética e política dos musicais da década de 1960*. ANPUH – USP. 2008.

PALMADE, Guy. *Interdisciplinaridad e ideologias*. Madrid: Narcea, 1979.

PANAROTTO, D.. *Não se morre mais, cambada... (O tom de Tom Zé)*. 2005. 189p. Dissertação (Mestrado em Literatura) Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2005.

PARKINSON, G. *Surrealism, Art and Modern Science*. New Haven: Yale University Press, 2008.

PEDERIVA, Ana Bárbara Aparecida. *Anos dourados ou rebeldes: Juventude, territórios, movimentos e canções nos anos 60*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. 2004.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009.

PESSOA JR., O.. *O problema da medição em Mecânica Quântica: um exame atualizado*. In: Cadernos de História e Filosofia da Ciência (UNICAMP), Campinas, (série 3) v.2, n.2: 177-217, jul-dez 1992.

_____. *Conceitos de Física Quântica*, vol. 1. São Paulo: Livraria da Física, 2003.

_____. *Conceitos de Física Quântica*, vol. 2. São Paulo: Livraria da Física, 2006.

_____. *O fenômeno cultural do misticismo quântico*. In: FREIRE JR., O.; PESSOA JR., Osvaldo; BROMBERG, Joan (Orgs.). *Teoria Quântica: Estudos Históricos e Implicações Culturais*. 1. ed. Campina Grande: EDUEPB e Livraria da Física, 2010. p. 279-300.

PIAGET, Jean. *Epistemologie des relations interdisciplinaires*. In Ceri (eds.) *L'interdisciplinarité. Problèmes d'enseignement et de recherche dans les Universités*. Paris: UNESCO/OCDE, 1972. p. 131-144.

PIMENTA, E. D. M.. Hans Joachim Koellreutter – As revoluções musicais de um mestre zen. Disponível em: < <http://www.emanuelpimenta.net/ebooks/archives/koellreutter/KOELL%20Pimenta%20BR.pdf>>. Acesso em: 7 abr.2010

PIRES, C. E. B. M.. *Canção popular e processo social no tropicalismo*. 2011. 217p. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, São Paulo. 2011.

PIRULITO DA CIÊNCIA. Direção: Charles Gavin. Produção: Charles Gavin. 1 DVD (125 min.). São Paulo: Biscoito Fino, Canal Brasil, Nuclear. Ano: 2009.

POLKINGHORNE, J. C.. *Teoria Quântica*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

POMBO, Olga. *Contribuição para um vocabulário sobre interdisciplinaridade*. In: POMBO, Olga, GUIMARÃES, Henrique, LEVY, Teresa. *Interdisciplinaridade: reflexão e experiência*. 2 ed. rev. aum., Lisboa: Texto, 1994.

PORTAL IRARÁ. Página da cidade de Irará. Disponível em: <<http://www.irara.com.br/>>. Acesso em: 09 jan. 2013.

PORTAL VERMELHO. Tom Zé: O jeito é “politicar” a música brasileira. Disponível em: <http://www.vermelho.org.br/noticia.php?id_noticia=127519&id_secao=11>. Acesso em: 2 abr. 2013.

POWELL, Arthur E.. *O corpo astral*. 7ª ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2006.

PRATES, Eufrásio. *Música Quântica - um novo paradigma estético-físico-musical: transversalidade e dimensão comunicacional*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Faculdade de Comunicação da UNB – Universidade de Brasília, Brasília. 1997.

_____. *Mutações do I-Ching: intersemiose música-física em raízes milenares orientais*. In: 3º Encontro de Música e Mídia - As imagens da música, 2007, Santos (SP). Anais do 3º Encontro de Música e Mídia (CD-Rom). Santos (SP), 2007.

_____. *Música holofractal em cena: experimentos de transdução semiótica de noções da física holonômica, da teoria do caos e dos fractais no campo da improvisação performática*. Tese (Doutorado em Artes) Instituto de Artes da UNB – Universidade de Brasília, Brasília. 2012.

PROGRAMA ENSAIO. Tom Zé. Direção: Fernando Faro e João Marcello Bôscoli. Produção: André Szajman João Marcello Bôscoli, Cláudio Szajman, Patrick Siaretta. 1 DVD. (60 min.). São Paulo: Trama, TeleImage, TV Cultura – Fundação Padre Anchieta. Gravado em 1991. Ano: 2006.

PUZZLE. A palavra como poética de voo. (Encontro gravado com Tom Zé, Emicida e Juliano Pessanha - SESC Pinheiros em 27 nov. 2013). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EgSolaYjF9s>>. Acesso em: 10 mai. 2014.

REVISTA BACKSTAGE, 1999 apud FUOCO, Neuseli Martins Costa. *Tom Zé: A (Re)invenção da música brasileira (1968-2000)*. 2003. 116f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2003.

REVISTA GÁVEA. Tom Zé, Produção, Currículo. Disponível em: <http://www.revistagavea.com.br/site_tomze/producao/curriculo.htm>. Acesso em 12 mar. 2013.

REVISTA VEJA. Maria Bethânia, Festa Junina. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/blog/passarela/salao/maria-bethania/>>. Acesso em 7 mar. 2013.

REZENDE, G. J. *Telejornalismo no Brasil – Um perfil editorial*. São Paulo: Summus Editorial, 2000.

RISÉRIO, Antônio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

RODRIGUES, H.; KOHLER, H.. *Travessias e cruzamentos culturais - A mobilidade em questão*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2008.

RUCKER, Rudolf v. B.. *Geometry, Relativity and the fourth dimension*. New York: Dover Publications, 1977.

RUSSEL, Bertrand. *ABC da Relatividade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

SAINT-PIERRE, Héctor Luís. *A política armada. Fundamentos da guerra revolucionária*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

SALVATTI, F.. *A plagiocombinação como estratégia dramatúrgica na cibercultura*. 2004. 202p. Dissertação (Mestrado em Teatro) Centro de Artes – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis. 2004.

SANTOS, M. R. M.. *Tom Zé: Um tropicalista e sua aldeia*. 2007. Trabalho apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado entre os dias 23 a 25 de maio de 2007, na Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil.

SCARASSATTI, M. *Walter Smetak: o alquimista dos sons*. São Paulo: Perspectiva / Edições SESC SP, 2008.

SCHWARTZ, Jacob T.. *Relativity in illustrations*. New York: Dover Publications, 1989.

SEEGER, A. *Etnografia da Música*. Tradução: Giovanni Cirino In: MYERS, Helen. *Ethnomusicology. An introduction*. Londres, The MacMillan Press, 1992. Cadernos de Campo, São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.

SILVA, Graccho Silvio Braz Peixoto da. *Tom Zé : O defeito como potência, a canção, o corpo, a mídia*. 2005. 136p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) Pontifícia Universidade Católica, São Paulo. 2005.

SILVA, J. E. C.. *A Estética Relativista do Impreciso e do Paradoxal de H. J. Koellreutter: uma crítica à racionalidade moderna*. Revista Modus, v. IV, p. 14-22, 2007.

SILVA, José Eduardo Costa. *Caminhos para o indeterminado: momentos de um intercurso entre a estética do impreciso e do paradoxal de H. J. Koellreutter e a origem da obra de arte*,

de Martin Heidegger. 2001. Dissertação (Mestrado). UNIRIO - Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SILVA, José Marcos Romão da. *A relação Espaço-Tempo na arte Cubista*. Tese (Doutorado em Comunicação e Poéticas Visuais) Bauru: Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2002.

SILVEIRA, A. F.; Filho, A. R.; Silva, A. P. B. da. *Os princípios de complementaridade e de incerteza na obra Copenhague de Michael Frayn: a arte e a teoria quântica*. In: Olival Freire Jr., Osvaldo Pessoa Jr., Joan Lisa Bromberg. (Org.). *Teoria Quântica: estudos históricos e implicações culturais*. Campina Grande: EDUEPB/Livraria da Física, 2010, v., p. 1-456.

SOKAL, Alan D.; BRICMONT, Jean. *Imposturas Intelectuais: O abuso da Ciência pelos filósofos pós-modernos*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

STENGER, V. J.. *Charlatanismo Quântico*. Disponível em: <<http://ateus.net/artigos/ceticismo/charlatanismo-quantico/>>. Acesso em: 05 jun. 2013. Original em inglês: *Quantum Quackery. Skeptical Inquirer*, v. 21, n. 1, p. 37-40, 1997.

STONE, Joshua David. *Psicologia da Alma: chaves para a ascensão*. São Paulo: Pensamento, 2006.

STRATHERN, Paul. *Bohr e a teoria quântica em 90 minutos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

STROSBURG, E. *Art and Science*. New York: Abbeville Press, 2001.

TEIXEIRA DA SILVA, F. C.. *Enciclopédia de Guerras e Revoluções do Século XX*. Rio de Janeiro: Campus/Elsevier, 2004.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro - Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis: Vozes, 1976.

TERRA Magazine. Política. Tio Fernando. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI5644529-EI6578,00-Tio+Fernando.html>>. Acesso em: 24 jan. 2013.

TILGHMAN, B. R. *Introdução à Filosofia da Religião*. São Paulo: Loyola, 1996.

TOM ZÉ. *Grande Liquidação*. São Paulo: Rozenblit, 1968. 1 disco (36,58 min.): 33 1/3 rpm, microsulcos, estéreo.

TOM ZÉ. *Tom Zé*. São Paulo: RGE, 1970. 1 disco (38,10 min.): 33 1/3 rpm, microsulcos, estéreo.

TOM ZÉ. *Tom Zé*. Relançado em 1984 como *Se o caso é chorar*. São Paulo: Continental, 1972. 1 disco (32,20 min.): 33 1/3 rpm, microsulcos, estéreo.

TOM ZÉ. *Todos os Olhos*. São Paulo: Continental, 1973. 1 disco (31,35 min.): 33 1/3 rpm, microsulcos, estéreo.

TOM ZÉ. *Estudando o Samba*. São Paulo: Continental, 1976. 1 disco (37,46 min.): 33 1/3 rpm, microsulcos, estéreo.

TOM ZÉ. *Com Defeito de Fabricação*. São Paulo: Trama, 1999. 1 CD (46,26 min).

TOM ZÉ. *Jogos de Armar (Faça você mesmo)*. São Paulo: Trama, 2000. 2 CDs (42,40 min).

TOM ZÉ. *Tropicália Lixo Lógico*. São Paulo: Lei de Incentivo à Cultura, 2012. 1 CD (51 min).

TOM ZÉ. Biografia. Disponível em:

<http://www.tomze.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=9&Itemid=28>. Acesso: 7 abr. 2011.

TOM ZÉ. Discografia. Disponível em:

<http://www.tomze.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=5&Itemid=25>. Acesso: 5 jan. 2012

TOM ZÉ, ou quem irá colocar uma dinamite na cabeça do século? Direção: Carla Gallo. Produção: Celso Camargo, Priscilla Migliano, Carla Gallo. São Paulo: 2000.

TOM ZÉ ASTRONAUTA LIBERTADO. Direção: Ígor Iglesias Gonzáles. Espanha: Xique xique films, 2009.

TROPICÁLIA. Fotos. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/>>. Acesso em: 10 dez. 2012.

TROPICÁLIA. Entrevistas. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/entrevistas>>. Acesso em: 2 abr. 2013.

TROPICÁLIA OU PANIS ET CIRCENSIS. São Paulo: Philips, 1968. 1 Disco (40 min).

TV FOLHA. Programa Roda da Folha (gravado em 27 jan. 2014). Tom Zé – Parte 1. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Nvbebx-eMfs&list=PLEU7Upkdqe7GmybHFW6RBgXbKcFF3d-3B>>. Acesso em: 15 mai. 2014a.

TV FOLHA. Programa Roda da Folha (gravado em 27 jan. 2014). Tom Zé – Parte 2. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OvQ4W8j2LAs&index=2&list=PLEU7Upkdqe7GmybHFW6RBgXbKcFF3d-3B>>. Acesso em: 15 mai. 2014b.

TV FOLHA. Programa Roda da Folha (gravado em 27 jan. 2014). Tom Zé – Parte 3. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4E-iUoTiOOE&list=PLEU7Upkdqe7GmybHFW6RBgXbKcFF3d-3B&index=3>>. Acesso em: 15 mai. 2014c.

TV FOLHA. Programa Roda da Folha (gravado em 27 jan. 2014). Tom Zé – Parte 4. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-bqgJ8TufNo&list=PLEU7Upkdqe7GmybHFW6RBgXbKcFF3d-3B&index=4>>. Acesso em: 15 mai. 2014d.

UFBA. Universidade Federal da Bahia. Reitores. Disponível em: <<https://www.ufba.br/reitores?page=2>>. Acesso em: 13 mai. 2014.

UMA NOITE EM 67. Direção: Renato Terra e Ricardo Calil. São Paulo: Vídeo Filmes, 2010.

VALENTE, R. A. D. V.. *Tom Zé: Contradições entre o velho e o novo na música popular brasileira (1965-1974)*. Iniciação Científica, Financiamento: Fapesp. UNESP. 2006.

VARGAS, H. *As inovações de Tom Zé na linguagem da canção popular dos anos 1970*. Galáxia (São Paulo, Online), nº 24, p. 279-291, dez. 2012.

VARGISH, Thomas; MOOK, Delo E.. *Inside Modernism: Relativity Theory, Cubism, Narrative*. New Haven, CT, and London: Yale University Press, 1999.

VÁRIOS AUTORES. Anos 70: trajetórias. São Paulo: Itaú Cultural e Ed. Iluminuras, 2005.

VÁRIOS AUTORES. Métodos de pesquisa: de Sócrates a Marx e Popper/Leônidas Hegenberg, Antônio Henriques de Araújo Júnior, Flávio Edmundo Novaes Hegenberg (organizadores). – São Paulo: Atlas, 2012.

VELOSO, Caetano. *Araçá Azul*, São Paulo: Philips, 1972. 1 CD.

VELOSO, Caetano. *Que caminho seguir na Música Popular Brasileira?* In: Revista Civilização brasileira, ano I, n.7, maio 1966, p.377. (debate coordenado por Airton Lima Barbosa)

_____. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIANA, L. L.. UERJ sem muros. Cinema Novo, Cinema Nosso. Disponível em: <http://www.febf.uerj.br/tropicalia/tropicalia_cinema_glauber.html>. Acesso em: 19 mar. 2013.

WILSON, Stephen. *Art + Science Now*. New York: Thames & Hudson, 2010.

WOODSTOCK. 3 dias de paz, amor e música. Direção: Michael Wadleigh. 225 min. Estados Unidos, 1969.

ZAPPA, Regina; SOTO, Ernesto. *1968: Eles só queriam mudar o mundo*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ZÉ, Tom. *Impropérios*. Tom Zé (Antônio José Santana Martins). - [Salvador]: EMUS/UFBA, 2001. 1 partitura (16p.) Série Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA; 4. Acompanha comentários analíticos de Ricardo Mazzini Bordini.

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

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 2ª São Paulo: Cosac Naify, 2007.

APÊNDICE A - A QUARTA DIMENSÃO E O *TEMPO QUADRIDIMENSIONAL*

Neste apêndice irei abordar temáticas referentes aos conceitos de *quarta dimensão*, *quadrídimensional*¹¹⁸, e *tempo quadrídimensional*, destacando seus significados na física, na matemática e na música – na concepção estética de Koellreutter – com o intuito de observar as inter-relações conceituais entre suas definições, desmistificando possíveis visões “esotéricas” ou “misteriosas” desta acepção.

Destaco algumas visões pseudocientíficas, pois, de acordo com o físico Osvaldo Pessoa Jr., em seu artigo, *O fenômeno cultural do misticismo quântico* (2011), esta concepção tem se disseminado, desde a última década, em boa parte da sociedade, sendo fortemente influenciada pelas mídias. O autor considera o misticismo quântico como “interpretações da teoria quântica que se inserem na tradição do naturalismo animista ou que adotam um idealismo subjetivista ou, ainda, que partem de elementos religiosos” (2011, p. 296), afirmando que esta perspectiva faz parte de um movimento sociocultural herdeiro da contracultura (1960-1970) que ressurgiu nas décadas de 1980 e 1990.

Além deste, outros autores também discutiram este “ethos do neoesoterismo”, como o antropólogo José Guilherme Magnani, em *Mystica Urbe: um estudo antropológico sobre o circuito neo-esotérico na metrópole* (1999), ou mesmo o físico norte-americano Robert Crease, em *Quantum of Culture* (2008) e o físico Victor Stenger, no artigo *Charlatanismo Quântico* (1997). Em relação à noção de *quarta dimensão*, é possível destacar diversos livros que associam-na a uma forma de percepção interior, ligada ao plano espiritual (dos vivos e dos mortos), ou a um nível elevado de consciência; vinculada aos *chakras* (centros energéticos no corpo humano) ou à meditação, ou até mesmo à autoajuda. A título informativo, cito alguns trechos que representam esta perspectiva que, de forma alguma, possui um caráter científico, como por exemplo, no livro *O chamado de Pacal Votan: o tempo é a quarta dimensão* (1998), de José Argüelles:

Por causa de sua imersão inconsciente no nível tridimensional do espaço, que é comumente conhecido como plano material, a humanidade *subcorpus*, como espécie

¹¹⁸ Também chamado por *quadrimensional*, ou *espaço quadrídimensional* de Minkowski, por alguns autores da Física e da Matemática.

ou como um todo coletivo, não compreendeu nem se elevou ao nível de operação quadridimensional consciente. Participação inconsciente na quarta dimensão é comum através de sonhos e estados relacionados, bem como uma variedade de expressões artísticas que frequentemente mal são toleradas. A experiência do tempo como quarta dimensão não impede mas, ressalta e confere um contexto ordenado à experiência sensual da terceira dimensão. A quarta dimensão é frequentemente associada ao estado pós-mortal. Poder-se-ia perguntar: Não é uma contradição falar da experiência viva do tempo como quarta dimensão e, contudo, falar da quarta dimensão em referência ao estado pós-mortal? Não existe qualquer contradição. Assim como o espaço permeia todos os sólidos, o tempo, como quarta dimensão, permeia os estados de vida, bem como os do pré-nascimento e os do pós-morte do ser, que se entendem para além do corpus vivo. (ARGÜELLES, 1998, p. 42).

Também no livro *Psicologia da Alma: chaves para a ascensão* (2006), de Joshua David Stone, nota-se um discurso semelhante:

O DÉCIMO SÉTIMO CHAKRA – O décimo sétimo chakra tem a ver com a Luz universal, e corresponde ao nono chakra, ou corpo de Luz da quarta dimensão. A progressão acontece da terceira dimensão – que é sólida – à quarta dimensão – que é sólida e luminosa – e daí à quinta dimensão, que é pura Luz. Sua cor reúne variados tons de branco (STONE, 2006, p. 211).

Como última citação destas imposturas, cito o livro *O Corpo Astral* (2006), de Arthur E. Powell, que busca argumentos em trabalhos pseudocientíficos, tratando-os como científicos, para embasar seus escritos:

A QUARTA DIMENSÃO – Há muitas características do mundo astral que concordam, em notável exatidão, com um mundo de quatro dimensões, tal como a concebem a geometria e a matemática. Tão íntima, na verdade, é essa concordância, que se conhecem casos em que um estudo puramente intelectual da geometria da quarta dimensão despertou a visão astral no estudante. [...] Explica-se o surgimento da força, nos chakras, por exemplo, que parece não vir de parte alguma, como naturalmente oriunda da quarta dimensão. [...] um homem pode desenvolver consciência astral e ainda assim não ser capaz de perceber ou apreciar a quarta dimensão. Na verdade, é certo que o homem médio não percebe a quarta dimensão

quando entra no plano astral. Sente-a apenas como algo enevoado [...] (POWELL, 2006, p. 141-143).

Diante de tais excertos, se faz necessário buscar descrições científicas confiáveis sobre estas questões da *quadridimensionalidade*, a partir de perspectivas de conceituados físicos e matemáticos, condizentes com as concepções de uma maioria do corpo científico, e que justificam suas teorias através de métodos utilizados na ciência e não apenas por especulações ou suposições.

De acordo com Einstein, não há nada mais comum do que afirmar a existência de uma *quarta dimensão*, porém, em uma acepção bastante distinta das elencadas acima:

Um misterioso pavor toma conta do não-matemático sempre que ele escuta esta palavra “quadridimensional”, um sentimento não muito diferente daquele que o teatro de fantasmas costuma provocar nas pessoas. No entanto, nada é mais banal do que afirmar que o mundo em que vivemos é um contínuo espaço-temporal de quatro dimensões.

O espaço é um contínuo tridimensional. Isto significa que podemos descrever a posição de qualquer ponto (em repouso) por meio de três números (coordenadas) x , y , z [...] De maneira análoga, o mundo dos eventos físicos, que Minkowski chama simplesmente o “mundo”, ou “universo”, é naturalmente de quatro dimensões no sentido espaço-temporal. Pois ele se compõe de eventos individuais, cada um dos quais descrito por quatro números, a saber, as três coordenadas espaciais x , y , z e uma coordenada temporal, o valor do tempo t . [...] O fato de não estarmos habituados a considerar o universo como um contínuo quadridimensional ocorre porque na física pré-relativística o tempo desempenha um papel diferente, mais independente em relação às coordenadas espaciais. [...] A Teoria da Relatividade torna natural e explícita a visão quadridimensional do “mundo”, pois, de acordo com esta teoria, o tempo deixa de ser independente, como o mostra a quarta equação das transformações de Lorentz¹¹⁹ (EINSTEIN, 1999, p. 49-50).

¹¹⁹ Não inserimos a quarta equação das Transformações de Lorentz (Hendrik Lorentz) no texto, pois, acredita-se que, para a presente discussão, não se faz necessário tal aprofundamento, no entanto, a disponibilizamos aqui,

apenas por um critério informativo: $t' = \frac{t - \frac{v}{c^2}x}{\sqrt{1 - \frac{v^2}{c^2}}}$ (EINSTEIN, 1999, p. 50).

O matemático alemão Hermann Minkowski (1864-1909) observou, por volta de 1907, que a teoria da relatividade especial de Albert Einstein poderia ser melhor compreendida a partir de um espaço de quatro dimensões, denominado, posteriormente, por *Espaço-tempo de Minkowski*, em que o tempo e espaço não eram mais considerados entidades separadas, mas sim fundidas em um *espaço-tempo quadridimensional*, como representava a geometria de Lorentz sobre a *Relatividade Restrita*¹²⁰. O *espaço de Minkowski* também foi essencial para o desenvolvimento da *Teoria Geral da Relatividade*, porém, o matemático faleceu antes que Einstein a publicasse em 1915.

Desta forma, é possível notar que, no campo da Física, basicamente, a *quarta dimensão* estaria relacionada ao tempo, entretanto, o matemático Rudolf v. B. Rucker ressalta que, a *quarta dimensão* nem sempre está relacionada, exclusivamente, ao tempo, mas que também pode ser associada a mais uma dimensão espacial. (RUCKER, 1977, p. 57-58).

Para chegar a esta conclusão, o autor explica que, os humanos, entre outros, vivem em um mundo tridimensional, composto por largura (x), altura (y) e comprimento (z), ou seja, eles podem se mover para esquerda e para a direita, para cima e para baixo e para frente e para trás, sendo assim, é possível definir um ponto no espaço através destas três coordenadas:

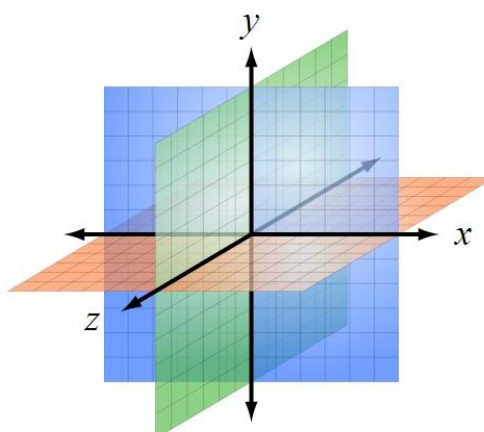


Figura 16: Sistema de coordenadas (x, y, z).¹²¹

¹²⁰ A solução em relação ao movimento relativo foi encontrada por Einstein, porém, o conjunto de equações recebe este nome como uma forma de homenagem a Lorentz, que foi o pioneiro na obtenção destas equações em 1890. “Ressaltamos que, embora Lorentz tenha deduzido as equações acima, bem antes de Einstein, ele não chegou a interpretá-las com uma nova descrição do espaço tempo, que é a essência da TRE” (Teoria da Relatividade Especial) (CHESMAN; ANDRÉ; MACÊDO, 2004, p. 71).

¹²¹ Figura 16: Fonte – Wikipédia. Sistema de coordenadas. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:Concursos/I_GP_Wikimedia_Brasil/Equipes/C%C3%A1dmio/Sistema_de_Coordenadas>. Acesso em: 10 jun. 2013.

Considere então que um objeto em 0-D (zero dimensões) seja um ponto, pois ele não possui altura, largura, e nem comprimento. Observe que, se este ponto é movido para outro ponto à direita, mantendo-os conectados, este processo dará origem a uma linha, um segmento de reta unidimensional, 1-D, criando a possibilidade de um ponto mover-se para a esquerda e para a direita.

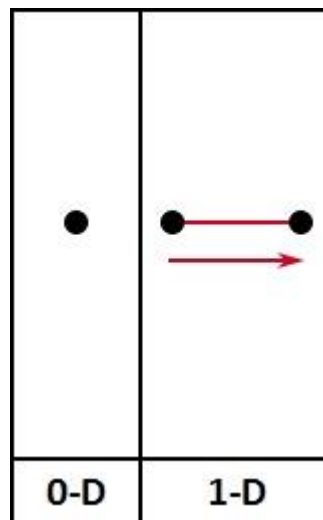


Figura 17: Ponto (0-D) e linha (1-D).¹²²

Ao utilizar esta reta, movendo-a, perpendicularmente, no sentido da altura (y), mantendo o antigo segmento conectado à nova reta, se obterá um quadrado em um plano bidimensional, 2-D. E, dando continuidade a este processo de transposição ortogonal, pode-se obter um cubo, 3-D, movimentando este quadrado, 2-D, no sentido da profundidade (z).

¹²² As figuras 17, 18 e 19 foram retiradas do site Wikipedia – Tesseract. Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/wiki/Tesseract>>. Acesso em: 11 jun. 2013.

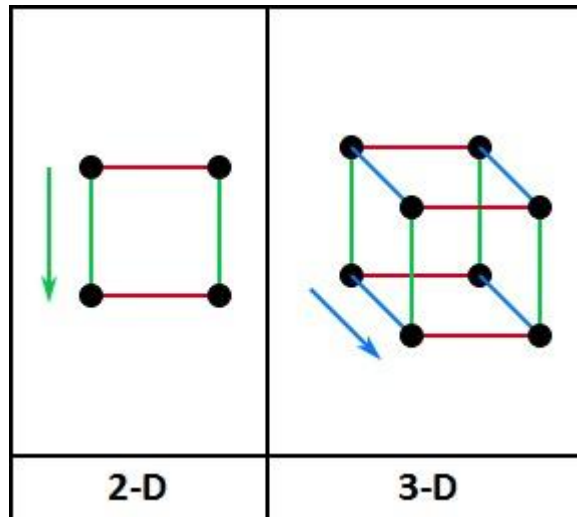


Figura 18: Quadrado (2-D) e cubo (3-D).

Como se pode observar, é preciso ressaltar que, é impossível desenhar, de forma concreta, em uma folha de papel (plano 2-D), um cubo de três dimensões. Sendo que, o que se faz, basicamente, é uma representação gráfica de um cubo 3-D num plano 2-D, substituindo o que seria a transposição perpendicular (90°) do quadrado no eixo z, por um segmento de reta diagonal (diferente de 90°) que conecta os vértices dos dois quadrados (RUCKER, 1977, p. 1-5). Ou seja, o objeto 3-D não é perfeitamente representado em sua projeção (ou sombra) em 2-D, sendo que seus ângulos e retas divergem do original, mas isto faz parte do custo de perder uma dimensão na projeção.

Seguindo este raciocínio, como os humanos só possuem acesso a três dimensões, observar um objeto *quadridimensional*, em sua plenitude, seria impossível. Entretanto, é possível representá-lo em um plano tridimensional ou bidimensional, movendo o cubo em um eixo perpendicular aos outros três eixos, por exemplo:

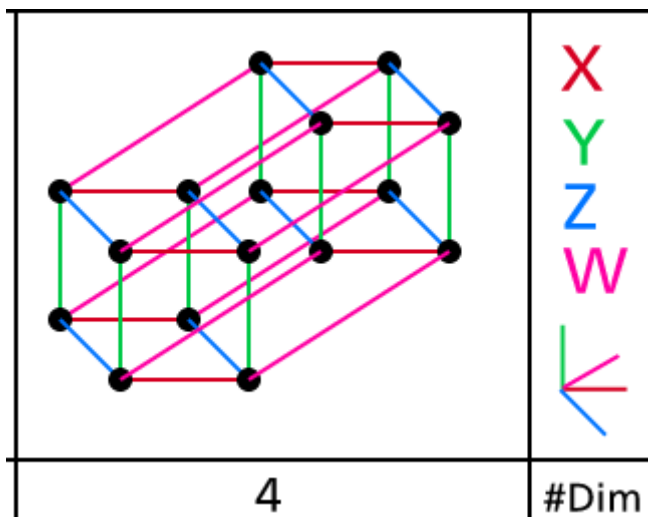


Figura 19: Hipercubo (4-D).

Como esta figura se restringe a apenas uma representação gráfica do hipercubo, ou tesseracto¹²³, esta imagem 2-D apresenta apenas uma das faces deste objeto, e, obviamente, também não possui todas as linhas com o mesmo comprimento e nem todos os ângulos retos. Contudo, duas das outras possíveis observações deste seriam:

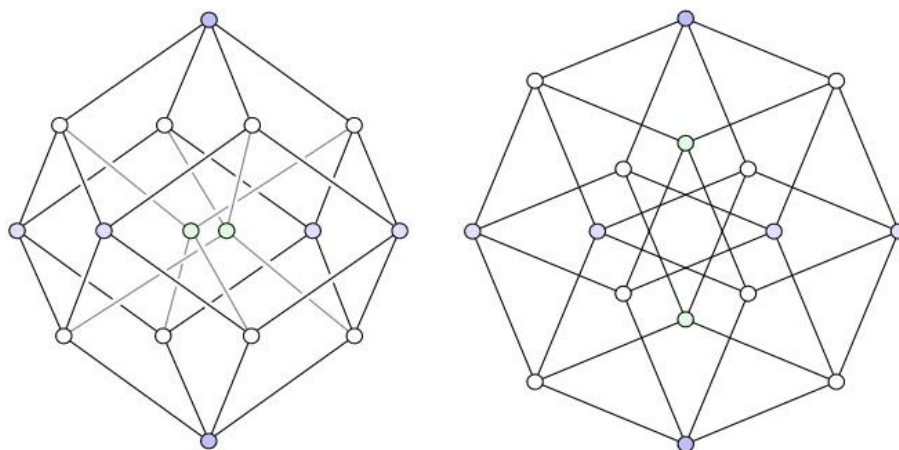


Figura 20: Faces do hipercubo (4-D).¹²⁴

¹²³ Também conhecido por tesseracto, tessarato, tessaracto, ou ainda, octácoro regular.

¹²⁴ A figura 20 foi retirada do site Wikipédia – Tesseracto. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Tesseracto>>. Acesso em: 11 jun. 2013.

Esta discussão sobre as possíveis dimensões existentes no universo foi objeto de algumas obras artísticas, entre elas, na literatura, poderíamos citar o romance *Planolândia – um romance de várias dimensões* (2010)¹²⁵ do escritor e teórico inglês Edwin Abbott (1838-1926). Nesta peça, o autor desenvolve uma narrativa em um mundo bidimensional – onde todos os objetos, casas e habitantes possuem apenas 2-D – em que, a convite de um ser “superior” (de 3-D), um personagem tem a possibilidade de conhecer a terceira e “misteriosa” dimensão, conhecida como “acima”. Entretanto, quando o personagem retorna ao seu mundo, este é tratado como louco pela sociedade, pelo fato de não conseguir explicar onde estava com precisão, exatamente, pela falta de referenciais em um plano 2-D. No livro, Abbott ironiza e propõe um questionamento sobre a pretensão de nossa sociedade em supor possuir uma compreensão total da realidade e do universo em que vivemos, não aceitando novas perspectivas.

Em relação à quarta dimensão, os tesseractos também foram utilizados por diversos artistas plásticos, entre eles, o pintor espanhol Salvador Dalí, em seu quadro *Crucifixion (Corpus Hypercubus)* (1954), que representava a crucificação de Jesus Cristo, através de uma representação de um hiper cubo de 4-D em 2-D. Outros artistas também se basearam na quarta dimensão e em conceitos da Teoria da Relatividade e do *espaço-tempo curvo* para compor suas obras – como, por exemplo, Pablo Picasso em *Les Femmes d'Alger (O J) (Version O)* (1911); *Nú Sentado* (1909); *Mulher com Péras* (1909); e Georges Braque em *Casas de l'Estaque* (1909); *Violino e Jarro* (1909) – como defende, em sua tese, o teórico e artista plástico José Marcos Romão da Silva (SILVA, 2002).

Já no âmbito musical, Koellreutter, em sua teoria *Estética*, define a noção de dimensão como

Direção específica em que se percebe o decurso musical como fim de avaliá-lo e apreciá-lo; relação que se considera como suscetível de medida e análise racional. Atualmente são conhecidos quatro tipos fundamentais de dimensão:

- 1.º dimensão: Sucessão dos signos musicais. Ex.: (20);
- 2.º dimensão: Simultaneidade dos signos musicais. Ex.: (21);
- 3.º dimensão: Convergência dos signos musicais (tonalidade). Ex.: (22);
- 4.º dimensão: Integração dos signos e ocorrências musicais visando um todo (ver sístase). Ex.: (23) (KOELLREUTTER, 1990, p. 39-40).

¹²⁵ Primeira edição de novembro de 1884.

Os exemplos musicais (partituras) 20; 21; 22 e 23 citados por Koellreutter foram, respectivamente, um *Canto Gregoriano*; um *Organum*; *Improviso op. 142 n° 2*, de Franz Schubert e *Variações para piano, opus 27*, de Anton Webern:

Exemplo 20 Canto gregoriano

3. Kyrie IV

The image shows a musical score for 'Kyrie IV' in Gregorian chant notation. It consists of four staves, each with a different vocal part labeled I, II, III, and IV. The lyrics are: Ky-ri-e e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son, and Ky-ri-e e-le-i-son. The notation includes neumes on a four-line staff with a C-clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the staves, with some syllables marked with 'e-' and 'le-i-son' followed by a '3x' or '2x' indicating repetition.

Figura 21: Canto gregoriano “Kyrie IV” – 1ª dimensão (Exemplo 20) – (KOELLREUTTER, 1990, p. 48).

Exemplo 21 Organum

The image shows a musical score for 'Organum' in organum notation. It consists of a single staff with a C-clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: Sit glo-ri-a Do-mi-ni, in sæ-cu-la læ-ta-bi-tur Do-mi-nus in o-pe-ri-bus su-is. The notation includes neumes on a four-line staff with a C-clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the staff, with some syllables marked with 'e-' and 'le-i-son' followed by a '3x' or '2x' indicating repetition.

Figura 22: Organum – 2ª dimensão (Exemplo 21) (KOELLREUTTER, 1990, p. 48).

Exemplo 22
Improviso op. 142 nº 2 (F. Schubert)

The image shows a musical score for Franz Schubert's "Improvisation No. 2, Op. 142, No. 2". The score is written for piano and consists of two systems of music. The first system includes the tempo marking "Allegretto. sempre legato" and the dynamic marking "pp". The music is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Figura 23: “Improviso op. 142 nº 2” (Franz Schubert) – 3ª dimensão (Exemplo 22)

(KOELLREUTTER, 1990, p. 49).

Exemplo 23

A. Webern, “Variações p/piano”, opus 27

Sehr mäßig $\text{♩.} = \text{ca } 40$

1 2 3 4 5

6 7 8 9 10

11 12 13 14

15 16 17 18

pp

p

f

dim.

rit.

pp

Figura 24: “Variações para piano, opus 27” (Anton Webern) – 4ª dimensão (Exemplo 23)
(KOELLREUTTER, 1990, p. 50).

Em relação ao conceito de *sístase*, associado à quarta dimensão, o maestro o define por “Processo perceptivo que reúne, junta, unifica partes em um todo. A sístase não causa, mas integra algo. Ex.: (58)” (KOELLREUTTER, 1990, p. 121). O autor exemplifica este

processo, novamente, através da “Anton Webern, Variações p/ piano, opus 27 - III”, entretanto, desta vez, com a seguinte imagem:

Exemplo 58
A. Webern, Variações p/piano, opus 27 - III

Figura 25: “Variações para piano, opus 27 - III” (Anton Webern) - Sístase (Exemplo 58)
(KOELLREUTTER, 1990, p. 126).

Sendo que, o termo *quarta dimensão* é caracterizado por: “um conceito de tempo de categoria qualitativa; tempo entendido como forma de percepção e não como fator de ordem física. É um meio de percepção do relacionamento das ocorrências musicais” (KOELLREUTTER, 1990, p. 110). O compositor ainda define a noção de *quadridimensionalidade* por

Na estética musical, estado caracterizado pela integração das três dimensões tradicionais (sucessão, simultaneidade e convergência) num plano multidimensional,

através de um processo que subordina as relações estruturais ao parâmetro duração (tempo) (KOOELLREUTTER, 1990, p. 109).

A partir de tais excertos, é justificável inferir que, as características musicais citadas por Koellreutter estão mais relacionadas às questões temporais da Física, ou seja, da Teoria da Relatividade, do que às propostas matemáticas sobre o conceito *quadridimensional*. Na Física moderna, esta associação se torna mais próxima, se levarmos em consideração a percepção de eventos, que, assim como nos eventos musicais, as opiniões podem divergir em relação à simultaneidade, de acordo com o observador ou o ouvinte – mesmo estando ambos corretos em suas percepções.

No entanto, a respeito destas questões musicais, como é possível observar, as descrições de Koellreutter sobre o conceito de *tempo quadridimensional* se mostram um tanto obscuras e seu significado bastante incerto ou dúbio em sua *Estética Relativista*. Por esta razão, demonstrar com precisão, quais elementos musicais determinariam a presença desta noção em uma obra, se torna uma tarefa extremamente intrincada. Diante desta impossibilidade, me absteve da tentativa de aplicar ou enquadrar a música *Toc*, de Tom Zé, nesta acepção do teórico alemão.