

JULIANO MALINVERNI DA SILVEIRA

VOZES DISSONANTES

**Discurso da Diversidade e Diversidade de Discursos no Manifesto
Tropicalista.**

*Dissertação apresentada por
Juliano Malinverni da
Silveira ao curso de pós-
graduação em Literatura,
orientada pelo professor
Pedro de Souza, para a
obtenção do título de “Mestre
em Letras”.*

Florianópolis, agosto de 2010.

AGRADECIMENTOS

Pela força que representam,

Vanda Emília & Telmo, Clóvis Eduardo & Karine, Roque & Cirlei,
Eduardo Hoeller, Caio Lopez, Marcio & Cleide Marchi, Juliana Steil,
Gregório Gianelli, Thiago Sobreira e Max Tommasi.

Pelos caminhos,

Pedro de Souza, Joana Maria Pedro, Tereza Virgínia, Carlos Capela, Jair
da Fonseca.

Pela inspiração,

Foucault, Borges, Butler, Agamben, Bowie, Caetano, Barrett, J, P, G &
R, Rory, Mutantes.

Pelo trabalho, (e ajuda no trabalho)

Nathalia Müller, Fernanda Shlickman, Fernanda Friedrich e Aline
Vasconcelos.

Pelo futuro,

Gabriela Furtado da Silveira e meus alunos.

RESUMO

O presente trabalho visa uma leitura sobre como os artistas da Tropicália operaram, de forma a situar-se em pontos de intersecções localizados em situações paradoxais no fazer de seu disco-manifesto Tropicália ou Panis et Circensis. Para tanto, desenvolve uma análise da capa do disco e de alguns de seus fonogramas, atentando aos caminhos discursivos tomados pelas vozes dissonantes que compõem o objeto. Além disso, realiza seus procedimentos de análise buscando uma convergência entre os referenciais teóricos apresentados e as leituras interseccionais das práticas do objeto.

ABSTRACT

The present paper is an attempt to place a perspective on the ways that the Tropicália's artists operate in intersectional points within situations of paradox in the making of their album-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*. To do so, it develops an analysis on the album cover and some of its phonograms, focusing the discursive ways made by the dissonant voices that compose the objects. More than that, establishes its procedures by looking for convergences between the theoretical references and intersectional views of the objects' practices.

SUMÁRIO

Introdução	5
Disco/Discurso da diversidade.	16
Por entre fotos e nomes, os olhos cheios de cores.	47
A graça divina da justiça e da concórdia.	74
Conclusão	100
Referências Bibliográficas.	103

*Não queremos estar sempre certos. Queremos estar certos e errados. Destampam-se, sim, todas as garrafas, para que todos os gênios saiam delas.*¹
(Gilberto Gil, em declaração a coletiva de jornalistas.)

¹ Declaração de Gilberto Gil à imprensa, consta no livro BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália. Uma revolução na cultura brasileira (1967-1974)*. Rio de Janeiro: Cosacnaif, 2007.

1. Introdução

Uma das memórias mais antigas que tenho acerca de refletir sobre um livro data do dia quatro de setembro de mil novecentos e noventa e dois. Pela ocasião de meu aniversário, havia recebido de minha mãe no dia anterior uma edição da década de 70 do livro *O Menino do Dedo Verde*, de Maurice Druon. Segundo disse, o exemplar havia sido lido por ela algumas dezenas de vezes desde sua adolescência. Minha epifania – ou ao menos assim por então a cogitei – deu-se no dia seguinte ao aniversário, quando chegava ao fim da leitura do volume. Em dado capítulo, o protagonista do romance desenvolve uma árvore única, criadora de grave polêmica entre todos os personagens que o cercavam. Ao olhar para essa árvore, todos tinham certeza de ver nela uma diferente planta específica. A mágica era justamente essa: cada pessoa via nela a árvore que desejava ver. Pensei nessa mágica como uma metáfora, e dada a orientação categorizante de minha fase de aprendizado – então com sete anos – pensei que, talvez, de certa forma todas as coisas fossem assim, que cada um via no que quer que fosse o que quisesse ver. Eu não sabia, é claro, mas que falta me faziam leituras de certos teóricos do texto...!

Início a introdução deste volume com a menção àquela memória pela insistência que ela me causou alarme – e me causa ainda – ao ler exemplares da imensa quantidade de publicações em diversas mídias que tratam da Tropicália, pequeno universo que aqui circunscreve meu objeto de análise. Pensei em quantos trabalhos, quantas horas e quantas laudas foram e permanecem sendo dedicadas às apreciações, pesquisas e fruições a respeito do tema. Como uma caixa de pandora – ou uma cornucópia? – que chega ao terceiro milênio, o tema continua sendo revisitado de maneiras e em canais os mais diversos. Dada sua natureza agregadora e multifacetada, essa morte do autor superlativa e tropicalista insistiu (insiste?) em parecer-me com aquela árvore criada por Tistu em que cada um vê o que quer ver, o que seria uma interpretação satisfatória para acomodar-me e buscar outro assunto, não fossem as inquietações relativas a identidades e subjetividades que o tema despertou (desperta?). Ora: as diferentes e por vezes discrepantes leituras sobre a Tropicália elaboradas tanto por seus representantes – como Caetano Veloso, Tom Zé e Gilberto Gil – quanto

pela maioria de seus muitos analistas com quem teve contato² coincidem em um ponto nodal onde um de seus escopos era a identidade brasileira, sua apreciação e ressignificação, permitindo-lhes serem redescobertos e reinterpretados de forma que pode ser associada à proposta por Borges em seu *Kafka e seus precursores*. Celso Favaretto é um dentre muitos exemplos de autores que corroboram leituras similares a essa, apontando sinteticamente que

A mistura tropicalista notabilizou-se como uma forma sui generis de inserção histórica no processo de revisão cultural que se desenvolvia desde o início dos anos 60. Os temas básicos dessa revisão consistiam na redescoberta do Brasil, volta às origens nacionais, internacionalização da cultura, dependência econômica, consumo e conscientização³

Desse ponto nodal historicamente situado em tempo de crise nas discussões sobre a estipulação de uma identidade nacional⁴ parte a inquietação, a insuficiência, o descontentamento que fizeram e fazem

² Destaco os compilados por Carlos Basualdo em *Tropicália: uma revolução na cultura Brasileira*, e os compilados por Sylvania Helena Cyntrão em *A forma da festa: tropicalismo, a explosão e seus estilhaços* Santuza Cabraia Naves em *Da Bossa Nova à Tropicália*. Basualdo apresenta escritos de época e leituras contemporâneas sobre o movimento, e Cyntrão compila depoimentos de testemunhas oculares apresentados em um simpósio realizado nessa década. Essas duas obras apresentam, portanto, mosaicos de opiniões bastante diversas sobre o movimento, cujo critério de relevância para sua apresentação parece estar de algum modo relacionado com o renome de seus compilados, criando uma interessante teia que possibilita análises mais alongadas.

³ FAVARETTO, Celso. *Tropicália: Alegoria, Alegria*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2000.

⁴ Em linhas gerais, penso nessa resposta ao embate identitário no contexto apresentado por Stuart Hall, ao menos enquanto argumenta que: “Sem dúvida, o domínio constituído pelas atividades, instituições e práticas culturais expandiu-se para além do conhecido. Ao mesmo tempo, a cultura tem assumido uma função de importância sem igual no que diz respeito à estrutura e organização da sociedade moderna tardia (...). A importância das revoluções culturais neste final de século XX reside em sua escala e escopo globais, em sua amplitude de impacto, em seu caráter democrático e popular”. HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 22, nº2, p. 15-46, jul./dez. 1997. p.17. Referências de trabalhos que discorram mais demoradamente sobre o contexto do Brasil no período podem ser encontradas em diversas compilações como FERREIRA, Jorge, e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs). *O Brasil Republicano: Vol. 4 - O Tempo da Ditadura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

com que eu continue à mira dessa árvore mágica, dessa caixa de Pandora brasileira do século XX que se sustenta relevante no decorrer do século XXI. Note-se que a motivação não se pretende uma contextualização dos Tropicalistas ou de sua obra nesse contexto – enfoque já tomado por bom número de trabalhos como os supracitados. Este não pretende traçar essa contextualização, mas uma elaboração de traços com outras miradas que se constituem a partir dela.

Portanto havemos de partir dela se necessário, embora seja cabível a associação a outros autores mais próximos ao objeto, ou internos a ele. Há alguns dos quais não nos lembramos com frequência, mas cujas obras convém não esquecer. Em um desses autores, pode-se ler que a Tropicália estava a "desafinar o coro dos contentes"⁵. Além da referência óbvia a "Desafinado", canção icônica da Bossa Nova e declarada influência de Tropicalistas⁶, a frase ganhou um tom muito interessante ao contrapor aos ditos "contentes" um movimento que deu seus primeiros passos rumo a um público mais amplo ao som de uma marchinha em tom maior chamada "Alegria, Alegria". Por que os tropicalistas não estavam contentes se estavam alegres, se declaravam em seu manifesto a paráfrase oswaldiana "a alegria é a prova dos nove"⁷? No dado contexto, o termo "contentes" permitiu uma leitura que denota não somente o lado feliz de um contentamento, mas o lado estagnado – frente ao qual, através de seu desafino, os Tropicalistas propunham se contrapor. Diferentemente de outros movimentos então contemporâneos – muitos dos quais marcaram o agora icônico ano de 1968 – os tropicalistas não o faziam com uma marcha, mas com uma marchinha de cores autobiográficas. Portanto, talvez contrapô-los e caracterizar-se como seus opostos através de sua arte e seu fazer de si fosse o que julgassem necessário: Torquato Neto, autor do verso "desafinar o coro dos contentes", afirmou durante a explosão tropicalista que "a Tropicália é o que for necessário"⁸.

⁵ "Let's Play That", poema do tropicalista Torquato Neto musicado por Jards Macalé em 1972, é analisado mais demorada e consistentemente em ANDRADE, Paulo. *Torquato Neto – Uma poética de estilhaços*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002.

⁶ Vide por exemplo VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997 e ZÉ, Tom. *Tropicalista, lenta, luta*. São Paulo: Publifolha, 2003.

⁷ *Gelêia Geral*, presente no manifesto tropicalista, toma emprestada essa paráfrase de um trecho do *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade. Um dos primeiros trabalhos a tratar dessa associação – e que se mantém como referencial de estudos sobre a Tropicália – é: FAVARETTO, Celso. *Op Cit*.

⁸ Em BASUALDO *op. Cit* (p.209). Zé Celso propõe em seu *Os bordéis faliram, o teatro não*, nota de 1968 sobre a campanha contra a Roda Viva que o censurou: "Agridir o

Os produtos dessa prática⁹, entretanto, também vêm se adaptando ao que é necessário. Penso que as leituras sobre o álbum *Tropicália ou Panis Et Circensis* podem de fato ter mudado com os anos de modo a acompanhar as necessidades de novos contextos através dos quais era – e é – analisada, tal qual o Dom Quixote de Pierre Menard proposto por Jorge Luis Borges¹⁰, ressignificando seu texto de acordo com os contextos. Passados 40 anos de seu manifesto, as alusões ao movimento – e, mais eventualmente, às por vezes distintas propostas desse movimento – proliferaram-se por meios de comunicação, mídia de massa, mercado editorial e, sintomaticamente, pelos estudiosos de Música Popular e/ou Literatura¹¹. A multiplicação dos discursos sobre o tema pôs em cheque a pertinência de (mais) uma dissertação acerca da Tropicália.

Debrucei-me sobre ingente bibliografia a respeito do tema, pesquisando trabalhos que enfocam diversas especificidades do movimento e de sua trajetória. Dediquei-me também à leitura de trabalhos que analisam didaticamente o que, em termos pouco específicos, pode-se chamar de conjunto da obra tropicalista. Quanto mais lia esses trabalhos, mais me convencia de que o assunto estava ainda longe de ser esgotado, tanto pela falta de consistência de alguns quanto pela solidez e/ou pelo grande interesse despertado pela leitura de outros. Esse projeto de ressignificação dos conceitos de identidades brasileiras ao certo ainda tem muito a ser discutido, tornando-se mais pertinente e concreto a cada releitura que se traça sobre suas linhas. Tracemos. De que forma?

O preciso objeto de análise desse trabalho é o manifesto do grupo tropicalista, o disco *Tropicália ou Panis et Circensis*, publicado em 1968. Ao lançá-lo, o grupo pretendia-o precisamente como um

mundo pacato do cidadão aparentemente bem satisfeito e revelar o que se quer esconder”. O contexto é similar.

⁹ Convém o esclarecimento de que dentro da polissemia do termo “Tropicália”, uma das mais utilizadas leituras é a de que me valerei aqui, a de manifesto de movimento com começo, meio e fim. Em contraponto, há também outras leituras muito utilizadas e já legitimadas da tropicália como um período e/ou como série de procedimentos ou conjunto de referências estéticas.

¹⁰ BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, Autor de Quixote. in: *Ficções*, 3ª ed. São Paulo. Globo. 2001.

¹¹ “No campo dos ‘estudos em música popular’, os historiadores de ofício mais uma vez chegaram atrasados. A área de Letras e as Ciências Sociais já haviam descoberto a canção e consagrado algumas abordagens antes dos historiadores utilizarem a música como uma fonte para a História”, afirma Marcos Napolitano em: NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. in.: PINSKY, Carla (org). *Fontes históricas*. São Paulo, Contexto, 2005.

discurso capaz de apontar seu projeto e seus métodos, tendo-o como uma obra de caráter diagnóstico e prognóstico, estabelecendo metas, constituindo uma parte inicial de uma obra a ser desenvolvida. De tal modo, o manifesto aproxima-se, em relação ao movimento, de um prólogo, uma introdução. Entretanto, uma ideia central do grupo era a valorização de uma diversidade de discursos, e não da univocidade de um discurso central. Assim, o manifesto do grupo encontra o problema de desejar expressar uma diversidade de discursos, caracterizando-se, entretanto, como uma obra que paradoxalmente pretende criar um viés discursivo.

A proposta do presente trabalho é operar nos pontos interseccionais e limítrofes de paradoxos como este, partindo do objeto – o álbum-manifesto *Tropicália ou Panis Et Circensis* – para traçar leituras dos processos de formação desses mosaicos de imagens e sons, bem como leituras desses mosaicos propriamente ditos. Dessa forma, pretendo debater as maneiras com as quais o grupo construiu em seu manifesto tanto uma diversidade, uma diferença descentralizada de discursos, quanto um discurso sistemático da diversidade e da diferença.

A diluição da metodologia de trabalho serve-se aqui como articuladora da concordância entre os referenciais teórico-metodológico propostos e sua correlação para com o objeto, respondendo assim a diversas textualidades referenciais sobre a tropicália, como os textos apresentados de Heloísa Buarque de Holanda e Silviano Santiago. A fragmentação dos elementos dispostos e sua redistribuição como composição de novas vertentes discursivas é uma estratégia frequentemente apontada como típica da Tropicália – conforme textos como os indicados, por exemplo. Essa abordagem, que aproxima-se, por exemplo, à *bricolage* proposta por Lévi-Strauss¹², não é em todo nova nos diversos campos dos estudos acadêmicos. Do mesmo modo, ao apresentar os referenciais teóricos e procedimentos metodológicos no decorrer do trabalho, esse se torna, a um tempo, uma amarração de

¹² Conforme afirma o autor : “Compreende-se, assim, que [esse] pensamento (...) já possa ser generalizado e, portanto, científico; ele trabalha também por analogias e aproximações, mesmo que, como no caso do bricolage, suas criações se reduzam sempre a um arranjo novo de elementos cuja natureza só é modificada à medida que figurem no conjunto instrumental ou na disposição final”. LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 1989, p. 32. Não por simples coincidência, diversos autores referem-se à Bricolage em relação aos procedimentos tropicalistas, a exemplo de Santuza Cambraia Neves que classifica o disco-manifesto como “Bricolagem de diversos fragmentos – ou temas – da realidade brasileira”. Vide NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Coleção Descobrimdo o Brasil, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001. p. 49.

traços que interligam teoria, metodologia e objeto, bem como uma estratégia textual que evita um aumento da quantidade de remissões propostas pelo texto.

Partindo dessa problemática e desses referenciais metodológicos, construo no primeiro capítulo uma exposição argumentativa de onde meu trabalho parte, tentando traços que situem as enunciações desse volume. Penso serem imprescindíveis a exposição e a discussão, ainda que apresentadas brevemente, de conjunturas históricas nas quais o álbum se insere – ou das quais o álbum se difere. Entretanto, já havendo sido exaustivamente discutida por muitos dos trabalhos supracitados, essa contextualização passa longe de ser aqui um ponto de chegada: é um pressuposto. Também penso como imprescindíveis as discussões de conceitos importantes para o trabalho, como o discurso segundo Michel Foucault, principalmente em seu *A Ordem do Discurso*¹³; as formações de identidades dentro deste viés discursivo, conforme apontadas por Judith Butler¹⁴; a noção de gesto na arte, conveniente metáfora de trabalhos como os de Agamben¹⁵; a indispensável ideia de identidade brasileira como método, e não como resultado estático, apontada por Oswald de Andrade em seus *Manifesto da Poesia Pau Brasil*¹⁶ e *Manifesto Antropófago*¹⁷ (“A ideia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva.”, afirmou Caetano em seu *Verdade Tropical*¹⁸); as propostas de ressignificação dos precursores através do influenciado, apontadas por Jorge Luis Borges em seu *Kafka e seus precursores*¹⁹; a conceitualização – e aqui talvez esteja o ponto nodal deste capítulo – de “diferença” em relação a identidade, e “diferença” em relação a singularidade; e, por fim, apontar o disco como um discurso menor, de minoria, operando dentro de um discurso dominante, de acordo com os

¹³ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*: aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola, 2002.

¹⁴ Principalmente nas propostas apresentadas em BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

¹⁵ Vide AGAMBEN, Giorgio. “El autor como gesto”. In: *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.

¹⁶ Datada de 1924, pode ser encontrada – entre muitos outros – no seguinte endereço virtual: http://www.antropofagia.com.br/antropofagia/pt/man_paubrasil.html

¹⁷ Datado por sua vez de 1928, pode ser encontrada – também entre muitos outros – no seguinte endereço: http://www.antropofagia.com.br/antropofagia/pt/man_antropo.html

¹⁸ VELOSO, Op. Cit, p. 172.

¹⁹ BORGES, Jorge Luis. *Kafka e Seus Precursores*. In: *Outras Inquirições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

processos apontados por Deleuze e Guattari em seu *Kafka: por uma literatura menor*²⁰. O encadeamento dessas leituras e digressões conceituais deve ser suficiente e interessante para iniciar a discussão desse manifesto como um todo composto, conforme já indicado, por um discurso balizante da diversidade e por uma diversidade heterogênea e contrastada de discursos que o compõem.

Em sequência, o segundo capítulo traça leituras referentes à parte gráfica – portanto à parte tátil, visível – do manifesto, ou seja, a capa e a contracapa do disco. Pretende a proposição de leituras acerca dos mosaicos criados pelas imagens em contraste, detendo-se propriamente na composição identitária de partes desse mosaico como possibilidade de contrastá-las. Segue a imagem da capa, que já a primeira vista denota o contraste de suas partes como elemento constitutivo:

²⁰ DELEUZE, Gilles. e GUATTARI, Félix. *Kafka, por uma literatura menor*. Rio de Janeiro, Imago Editora Ltd., 1977.



21

A justaposição destes elementos constitutivos faz da composição da capa um resultado diferente da soma desses elementos se pensados individualmente, como a composição bizantina do mosaico é resultado diferente do que suas pedras percebidas uma a uma. A proposta deste segundo capítulo torna-se, então, situar essa composição de diversidades contrastadas no campo proposto pelo primeiro capítulo, pensando-a a partir daquelas proposições.

O terceiro capítulo propõe uma aventura – peripécia – parecida com a do segundo, porém tomando por objeto as efígies traçadas pelo som. Em método parecido com o adotado pela fotografia da capa, esse capítulo pretende estender a abordagem às canções que compõem o disco-manifesto. Esses fonogramas podem ser lidos aqui – e este capítulo opera a partir disso – como mosaicos de vozes, palavras,

²¹

Vários Autores. *Tropicália ou Panis Et Circencis*.1968. Capa de long play.

sonoplastias e instrumentações com timbres díspares. Ao analisar esses elementos e a maneira como são justapostos (contrastados?), este terceiro capítulo também busca possibilidades de leituras dentro dos horizontes desenvolvidos no primeiro; busca discutir maneiras como no fonograma desenvolvem-se diferenças, singularidades e identidades nas possíveis intersecções entre a) discurso da diversidade indicativo de uma identidade que se propõe dinâmica e b) uma diversidade de discursos heterogêneos e contrastados tomados por substância desse discurso. Nesse contexto, as vozes caracterizam-se como irredutíveis formas de diferença, essa diferentemente correlata aos conceitos de singularidade e identidade.

2. Disco/Discurso da diversidade.

Conforme mencionado, esse capítulo tem uma proposta ao mesmo tempo clara e multifacetada: desenvolver com embasamento de argumentação teórica uma leitura de como o álbum-manifesto *Tropicália ou Panis Et Circensis* constitui-se um discurso balizador da diversidade, com uma proposta que aponta um determinado caminho, mas também constitui-se uma diversidade de discursos que apontam caminhos diversos. Para operar nesse paradoxo, optei pela organização do texto em subtítulos coordenados que vão, primeiramente, traçar uma leitura de como são estabelecidos os diversos discursos que compõem a mencionada diversidade. A seguir, partindo da estruturação do manifesto como um todo, o texto passa a visar a formação do discurso da diversidade como modo de ser, como proposta identitária.

O quadro inicial é o subtítulo *O que não vou discutir e por que não vou discutir*, que se presta a delinear uma proposta de trabalho e justificar a ausência de discussões lugares-comuns sobre a Tropicália, buscando ilustrar como esse trabalho não busca atingir essas discussões, mas partir delas.

Na sequência temos o subtítulo *Pesadelos Frankfurtianos*, propondo uma contraposição entre a ideia de diversidade trazida por uma mercadoria conforme proposta pelo manifesto e as leituras de autores como Adorno que apontavam na cultura de massa um caráter estandardizante, em procedimento que é, em si, oposto à noção de diversidade. O enfrentamento dessas noções propostas vem de forma a iniciar o que o capítulo efetivamente vai discutir. Se na atualidade discussões acadêmicas que levem à risca esses preceitos frankfurtianos não constituem uma veia demasiado prolífica, é importante ressaltar que quando da execução do manifesto esses preceitos eram imperativos em fatia muito significativa da intelectualidade brasileira.

A seguir, temos o subtítulo *Discurso como produto (produto como discurso)*. Aqui, damos sequência às discussões de como a diversidade de discursos se produziu e de como este trabalho opera as relações de poder entre sujeitos e instituições no discurso através da contraposição de leituras – como as mencionadas de Adorno e Foucault – coetâneas à produção do manifesto. Desse modo, contrapõem-se a um passo leituras bastante correntes no contexto da feita da obra e novidades que chegavam de universidades europeias.

Os trabalhos prosseguem em *Tropicália, revolução e uma espiral do tempo*, que busca alinhar intersecções em uma série de

conceitos sobre movimento, revolução, recontextualização, ritmo e contemporaneidade para propor uma leitura de como os diversos discursos dos tropicalistas constituíram-se e reconstituíram-se, dialogando, assim, com um exemplificado lugar-comum de Tropicália como revolução cultural e musical no Brasil.

O subtítulo *Identities e singularidades nos limites da diferença* propõe-se a dar lugar – ou a situar – as leituras sobre as formações de identidades e singularidades no campo da diferença, ainda – embora agora indiretamente – fazendo frente a noções de homogeneização e estandardização. Dadas as definições discutidas e exemplificadas nas leituras de diversos autores, os conceitos de identidade e singularidade são associados aos de tipo e de estilo.

Por fim, o subtítulo *Tropicália e Antropofagia (alta e baixa)* se propõe à discussão de como os tropicalistas e seus contemporâneos antropófagos operam suas propostas através de manifestos e de como esses manifestos assemelham-se a prólogos. Através da disposição das ideias via manifesto desenvolve-se a leitura de que os movimentos vão operar em um viés discursivo balizador, que aponta uma proposta definida e/ou um caminho definidor para suas propostas, opondo-se assim às noções de diversidade. Como fazê-lo dentro desse paradoxo? O que pode ser lido aqui como um gesto tropicalista?

Como se pode perceber, esse capítulo não se debruça sobre a obra propriamente dita, mas sobre discussões que a cercam e a pontuam. Essas discussões se propõem a orientar e dar consistência às análises que acontecem nos capítulos seguintes, onde os conceitos apresentados neste primeiro capítulo serão aplicados na leitura de como os elementos discursivos presentes no manifesto serão operados como formadores de intersecções em situações paradoxais, como as que existem entre o discurso da diversidade e a diversidade de discursos.

2.1. O que não vou discutir e por que não discutir

Talvez me enganem a velhice e o temor, mas suspeito que a espécie humana – a única – está

por extinguir-se e que a Biblioteca perdurará: iluminada, solitária, infinita, perfeitamente imóvel, armada de volumes preciosos, inútil, incorruptível, secreta.²²

Início esse subtítulo com a referência à *Biblioteca de Babel* proposta por Jorge Luis Borges não somente por valorizá-la em sua virtude de beleza, mas por associá-la a um problema crítico que se debruça pesadamente sobre este e qualquer outro trabalho que se proponha a apontar novas leituras acerca de temas que já foram exaustivamente discutidos. Como mencionado na introdução, o volume de trabalhos, referências, entrevistas, comentários, ditos e escritos que se referem ao universo de trabalho da Tropicália é vasto; justamente esse ponto é um fator que o torna ainda mais curioso e interessante, fazendo-o similar à também mencionada árvore de Tistu. A extensa prática de leituras acadêmicas acerca da Tropicália acaba por tornar-se um território muito amplo, onde inúmeras categorias de análise diferentes se prestam a tentativas de tomá-la nas rédeas e fazer dela exemplo de seus pressupostos, coerentemente com o que propôs Torquato ao dizer que “a Tropicália é o que for necessário”. Continua sendo.

A opção desse trabalho não é fazer desse evento um empecilho, mas um impulso. Considerem-se as dificuldades de relacionar um objeto às leituras que se traçam a partir dele. Em *A coragem da verdade*, Michel Foucault enfrenta o problema de operar na falta de referências sobre seu objeto, os filósofos Cínicos. Levando em conta que não há obras legadas por esses filósofos, Foucault busca uma genealogia de comentários e opiniões a respeito deles emitidos por alguns poucos autores ao longo do século. O problema de Michel Foucault é contraposto aqui à dificuldade de operar com fontes excessivamente abundantes ao ponto de possibilitarem uma perspectiva de um adensamento da bibliografia tão intenso que torne quase impossível operar uma leitura sem valer-se de – ou dialogar com – outras abordagens contraditórias entre si. Não é uma dificuldade nova, e por exemplos do passado podemos pensar em Marc Bloch em seu *Os Reis Taumaturgos*.

Se a análise de todo o acervo referente à Tropicália demonstra-se uma tarefa que tende ao impossível – ou ao menos irrealizável no

²² BORGES, Jorge Luis. A Biblioteca de Babel. In: *Ficções*. 3ª ed. São Paulo. Globo. 2001.

período proposto a uma dissertação – de modo similar à leitura e decodificação da biblioteca de Babel proposta por Borges, então se torna necessário buscar alternativas para realizar o trabalho em diálogo com essas outras abordagens. Quais?

Primeiramente, buscar *não estender a discussão de lugares-comuns na análise da Tropicália*. Eram os tropicalistas herdeiros da Antropofagia? Eram os tropicalistas seguidores ou legítimos continuadores da revolução proposta por João Gilberto e os bossa-novistas? Como os tropicalistas encaixavam-se no contexto das – como mais chamá-las? – “panelas” em que a música popular brasileira se dividia no final dos anos sessenta? Como a Tropicália fez frente ou ao menos apresentou resistência à ditadura militar que acontecia no período? Penso que essas perguntas têm respostas quase consensuais entre os tropicalistas e analistas do movimento. Que tal então buscar contradizê-las, desconstruí-las? Ora, isso também já foi feito. Para não desperdiçar laudas repetindo o que já foi dito e/ou contradito, penso que é mais cabível posicionar a abordagem deste trabalho frente a essas questões apontando as referências que tomo por base do que efetuar a exposição de uma análise particular de cada um dos tantos discursos já traçados.

Em segundo lugar, *não buscar resolver ou sequer evitar as contradições e paradoxos* apontados pelo contraste de discursos referentes à Tropicália. Parece-me mais interessante buscar justamente o oposto: trabalhar *dentro* desses paradoxos, dessas intersecções problemáticas, sem buscar um lugar mais legítimo de enunciação, mas tendo as posturas contraditórias e paradoxais como ponto de partida para traçar linhas diferentes sobre o tema.

Em terceiro lugar, *buscar um recorte bem definido* do que operar e o que não operar nessas leituras. Inicialmente pelo recorte do objeto, o disco-manifesto da Tropicália: há espaço para outras obras nessa análise, mas somente enquanto essas forem apresentadas em função dialógica com o álbum. Além disso, refiro-me à delimitação de conceitos e categorias que vão figurar na análise. Ao pensar no termo *Tropicália*, por exemplo, além do disco-manifesto, encontro-me frente a uma polissemia ao menos quádrupla do tema: por um lado, a Tropicália como um manifesto, um movimento situado em um momento histórico que teve começo, meio e fim; por outro lado, a Tropicália como método, como forma de operar na arte, como categoria de análise; há também a obra *Tropicália* do artista plástico Hélio Oiticica e a canção *Tropicália* de Caetano Veloso, que não figura no álbum-manifesto, mas também

como ele propõe-se um *statement* sobre a Tropicália²³, ou ao menos pode ser lida dessa maneira, conforme propôs Caetano em seu *Verdade Tropical*. Se esses dois últimos são de fácil delimitação semântica, penso ser necessário delimitar essa dupla face do termo que tange ao movimento e ao método.

A Tropicália como movimento pertence a um momento histórico delimitado, que pode ser facilmente recortado estabelecendo como início as performances de “Alegria, Alegria” por Caetano e de “Domingo no Parque” por Gil e os Mutantes em 1967, e como fim o funeral simbólico da Tropicália no programa televisivo *Divino Maravilhoso* pelo grupo tropicalista quando do exílio de Caetano e Gil, em 1969. Trata-se então de um movimento musical que não é caracterizado por um gênero. Se Foucault e Barthes apresentam discussões mais aguçadas sobre o conceito de gênero, Raymond Monelle, em discussão com estudos de musicologia, o caracteriza a especificidade do gênero musical com simplicidade:

Genre is governed by its own codes and rules and possesses its own lexicon. It has characteristics, themes or motifs belonging to it and it alone; it sets stylistic or lexical restrictions and has particular sequences of events or narrative functions.²⁴

Ao operar um gênero como tendo suas próprias e exclusivas características, temas e motivos – além de suas restrições estilísticas ou léxicas – e ao operar o movimento da Tropicália de acordo com Tom Zé, Gil e Caetano, os tropicalistas enquanto movimento não pretendiam fazer da Tropicália um gênero musical delimitado – ao menos em parâmetros como os propostos por Monelle – como fizeram os bossa-novistas. Ao buscar referências em analistas do tropicalismo, penso ser um exemplo satisfatoriamente sintético o de Antônio Cícero quando o aponta como uma “elucidação conceitual” em seu *O Tropicalismo e a*

²³ Ao mencionar a canção em seu já citado *Verdade Tropical*, Caetano aponta-a como “a canção-monumento aberrante que eu ergueria à nossa dor, à nossa delícia e ao nosso ridículo. Bem, pelo menos era assim que eu sentia as coisas no paroxismo da inspiração.”

²⁴ MONELLE, Raymond. *The sense of music: semiotic essays*. Princeton: Princeton Univ. Press, 2000.

MPB²⁵. Conforme apontado por Gil na já mencionada frase, pretendiam “destampar todas as garrafas para que os gênios saiam delas”. Segundo Tom Zé em seu *Imprensa Cantada*, a Tropicália

Não chega a ser sequer um movimento, um movimento estético estruturalmente radical como a Bossa-Nova. Esta, sim, criou realmente um gênero. (...) O Tropicalismo nem constituiu um gênero próprio. Abriu as portas para outras assimilações. Muito bem. Renovou o texto das canções. Estabeleceu arsenal comparável ao de Satie, ou seja, utilizou a composição de peças para exercer a atividade crítica.²⁶

Caetano, por sua vez, afirma que

De fato, nas gravações tropicalistas podem-se encontrar elementos da bossa nova dispostos entre outros de natureza diferente, mas nunca uma tentativa de forjar uma nova síntese ou mesmo um desenvolvimento da síntese extraordinariamente bem-sucedida que a bossa nova tinha sido.²⁷

(...)

na verdade os remanescentes da Tropicália nos orgulhamos mais de ter instaurado um olhar, um ponto de vista do qual se pode incentivar o desenvolvimento de talentos tão antagônicos quanto o de Rita Lee e o de Zeca Pagodinho, o de Arnaldo Antunes e o de João Bosco, do que nos orgulharíamos se tivéssemos inventado uma fusão homogênea e medianamente aceitável.²⁸

²⁵ “A exclusão da tentativa de encontrar um som homogêneo, à maneira da bossa nova, mostra a novidade radical do tropicalismo, situando-o não no âmbito da evolução técnica, mas no da elucidação conceitual.”

²⁶ Trecho do texto de Tom Zé *Imprensa Cantada*, disponível em www.tomze.com.br/art55.htm (acesso a 12/10/2009).

²⁷ VELOSO, Op. Cit. p.114.

²⁸ VELOSO, Op. Cit. p. 203.

Se a Tropicália como movimento pretendia “destampar as garrafas”, “abrir portas” e “instaurar um olhar, um ponto de vista”, a Tropicália como método, como pensamento e como, por fim, uma categoria, é tanto o processo de fazer quanto uma herdeira dessas garrafas destampadas, dessas portas abertas, desse posto de vista instaurado. Pode também ser pensada pelo ato de abrir essas portas e garrafas: Tom Zé a aponta como um *ritmo*, uma operação em longo prazo, um modo de operar. Conforme aponta Demétrio Panarotto em seu *Tom Zé: 70 anos é pouco*, ao utilizar o conceito de Tropicália como um ritmo, o tropicalista o associa com uma força de relação diferente a de um “movimento”, como algo que continua pulsando e, de certa forma, sendo feito, praticado²⁹. A abordagem de Tom exemplifica de maneira funcional a leitura da Tropicália como procedimento: uma *Lenta Luta*, como aponta o título de seu livro.

Essas duas abordagens, da Tropicália como movimento/momento e da Tropicália como método/processo são empregadas no decorrer desse volume. Entretanto, figuram funções distintas: se o movimento/momento é objeto de análise, centralizado na diversidade discursiva e no discurso da diversidade proposto pelo seu manifesto, a Tropicália como método/processo figura como uma categoria, um traço através do qual o objeto é pensado. Para que – e principalmente *como* – esses tropicalistas traçaram esses discursos?

2.2 Pesadelos Frankfurtianos.

(conversa de Gilberto Gil e Chico de Assis, 1968)

Gilberto Gil: O rótulo tropicalismo não nos interessa, como não interessou a João Gilberto a denominação de bossa nova. A palavra tropicalismo é boa e não nos ofende. Mas ninguém pelo rótulo sente o gosto da cachaça.

Chico de Assis: Mas compra a cachaça.

²⁹ PANAROTTO, Demétrio. *Tom Zé: 70 anos é pouco*. Publicado na revista REPOM de número 4, disponível pelo website <http://www.repom.ufsc.br/repom4/contraponto.htm>

Os Tropicalistas estavam lá (lá? Aonde?) para vender?

Um uso curioso do termo “vender” sugere uma ambiguidade de significados ilustrada a seguir: se há claramente a ideia de vender como em *trocar uma mercadoria ou serviço por dinheiro*, há também o sentido de vender como em *vender uma ideia*, ou seja, *convencer alguém de alguma coisa*. Certamente os tropicalistas não apostaram nessa empreitada crentes de que venderiam suas ideias argumentando. Lembro aqui de um trecho de Borges que aponta que “(...) argumentos não convencem ninguém, não convencem ninguém porque são apresentados como argumentos. E então os contemplamos, e refletimos sobre eles, e os ponderamos, e acabamos decidindo contra eles”. Na mão oposta, o método dos Tropicalistas segue caminhos parecidos com os propostos por Borges em suas palestras em Harvard, em 1967. Ambos os então contemporâneos Borges e Gil parecem crer que podem vender suas ideias de outras maneiras: “quando algo é simplesmente dito ou – melhor ainda – insinuado, há uma espécie de hospitalidade em nossa imaginação. Estamos dispostos a aceitá-lo”³¹, disse o argentino. Vende-se a cachaça – também – pelo rótulo, concordou o brasileiro.

Certamente essa ambiguidade aponta sentidos claramente aparentados, cuja relação é evidente em muitas similaridades e diferenças, mas no contexto em que Gil associou os tropicalistas à cachaça como um produto vendável, foram abertas frestas de portas não somente para pesadelos frankfurtianos como também para reflexões acerca das formas como os tropicalistas venderiam seus produtos e neles traçariam suas propostas, identidades e singularidades. Antes, Gil fora empregado de uma grande multinacional, em época de um Brasil enxurrado por produtos estrangeiros – cortesia de uma sequência de governos populistas, mais precisamente o de Juscelino Kubitschek, e dos primeiros anos do regime ditatorial no país. Alguns dos produtos importados que mais demoravam a vir ao país eram discos e fitas K7, outros eram livros. Alguns desses livros, que eram produtos, mercadorias, frutos de processos industriais de larga escala, eram, em algo paradoxalmente, avessos à arte transformada em mercadoria. Frente

³⁰ Diálogo aberto entre os tropicalistas com fins midiáticos presente em BASUALDO, Op. Cit., p.

³¹ BORGES, Jorge Luis. *Esse Ofício do Verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 40.

às duras críticas que leituras – então bastante famosas em meios acadêmicos – pudessem trazer, os tropicalistas traçaram algo que poderia se chamar “coragem da vendagem”. Entretanto, este subtítulo não centrará diretamente foco nessa coragem, mas sim no que chamará pesadelos frankfurtianos.

Menciono pesadelos frankfurtianos por conta de leituras clássicas de autores que, como Theodor Adorno, apontam – ao menos no escopo específico da comercialização de música popular na indústria de massa – um caráter fortemente negativo para os produtos que caracterizam como pertencentes à “Indústria Cultural”³², um termo que designa uma exploração sistemática e programada de bens culturais com fins comerciais³³. Adorno e seu colega também frankfurtiano Max Horkheimer indicam – talvez o melhor termo seja *sentenciam* – em trecho de *Dialética do Esclarecimento*:

sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear. Os dirigentes não estão mais sequer muito interessados em encobri-lo, seu poder se fortalece quanto mais brutalmente ele se confessa de público. O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositadamente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos.³⁴

Dessa maneira, a Indústria Cultural – em tom mais que pejorativo – teria para com a sociedade as mesmas relações que as demais indústrias capitalistas, seguindo então normas estandardizantes

³² ADORNO, Theodor, e HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: *A Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 113 – 156.

³³ JIMENEZ, Marc. *Para Ler Adorno*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1987.

p. 85.

³⁴ ADORNO e HORKHEIMER. Op Cit. p.114.

que submeteriam seus produtos ao rendimento e a divisão de trabalho. Em trecho satisfatoriamente resumido que vem a calhar para evitar enormes menções à obra do frankfurtiano, Marc Jimenez sintetiza em *Para Ler Adorno* que

A indústria cultural reflete assim as mesmas relações e antagonismos que o mundo industrial das sociedades modernas, com a diferença que, cúmplice da ideologia dominante, ela tem como papel homogeneizar e tornar inofensivos os possíveis conflitos, em particular os que poderiam provir dos focos culturais. (...) rebaixando as obras ao nível de mercadorias que obedecem à lei da oferta e da procura, fazendo a arte entrar no ciclo de produção-consumo, essa não apenas se “banaliza” e “dessacraliza”, como suprime de si qualquer veleidade de contestação do domínio artístico e da cultura tradicional.³⁵

A despeito da vigência dessa concepção em meios intelectuais com os quais dialogavam, os tropicalistas realizaram o manifesto de seu movimento através de um disco, ou seja, um produto, lançado por uma grande gravadora, forte exemplo do que Adorno aponta como um vértice estrutural da Indústria Cultural na música. Do mesmo modo, a televisão: no famoso discurso de Caetano Veloso ao apresentar junto aos Mutantes a canção “Proibido proibir” no III Festival Internacional da Canção, na TV Globo, o tropicalista bradava “eu hoje vim dizer aqui, que quem teve coragem de assumir a estrutura de festival, (...) quem teve essa coragem de assumir essa estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil e fui eu”³⁶. Dentro desses parâmetros apontados por Adorno, pode-se ler o discurso do tropicalista como uma tentativa de enquadrar sua postura – e a de Gil, e talvez a da Tropicália como um todo – como um Cavalos de Troia da Indústria Cultural. Theodor Adorno ainda era vivo em 1968, ano de lançamento do produto do grupo. Estivesse no Brasil, é possível que tecesse considerações valiosas sobre a empreitada do movimento. Seu manifesto era uma mercadoria. “E nós estamos aqui para vender”, disse Gil. E venderam. Remeto a Agamben

³⁵ JIMENEZ, Op. Cit, p.85.

³⁶ Trecho do referido discurso de Caetano Veloso, que pode ser encontrado na íntegra em <http://www.overmundo.com.br/overblog/caetano-veloso-1968> (acesso a 12/10/2009).

em seu *Estâncias*, quando este menciona a reação de Baudelaire frente à mercadoria que fazia convergir para si o valor tradicionalmente reservado à obra de arte³⁷, operando assim em ordem inversa à de Adorno. Enquanto o frankfurtiano aponta na manifestação da obra de arte como produto da Indústria Cultural um decréscimo do valor das obras de arte, o francês percebe nessa aproximação uma apropriação por parte da mercadoria de um valor que até então era associado à arte. Assim também agiram os tropicalistas. Fizeram mercadoria de sua arte, fizeram arte de sua mercadoria. Mas como realizaram essa operação?

2.3 Discurso como produto (produto como discurso)

À medida que eu ia tocando para a frente as gravações do meu disco com todas as suas falhas, pensei muitas vezes em como talvez fosse o caso de Gil e eu unirmos as forças na criação de um produto forte.³⁸

Mencionei reflexões acerca de formas como os Tropicalistas venderiam seus produtos. Vendendo suas mercadorias e suas ideias, o grupo fez imprimir nas peças tecnicamente reproduzidas o que Michael Foucault certamente concebeu por *discurso*. Sendo um conceito-chave desse trabalho, são convenientes breves considerações e elucidações sobre ele.

Tomo por ponto de referência sua famosa aula inaugural no Collège de France, posteriormente reproduzida no livro *A Ordem do Discurso*. O autor, assim como Adorno, pensa as relações entre o discurso e as instituições que o vigiam e regulam. Afirma:

É esta a hipótese que eu queria apresentar, esta tarde, para situar o lugar — ou talvez a antecâmara — do trabalho que faço: suponho que em toda a sociedade a produção do discurso é

³⁷ AGAMBEN, Giorgio. Baudelaire ou a mercadoria absoluta. In: *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007. p.74.

³⁸ VELOSO, Op. Cit. p. 125.

simultaneamente controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm por papel exorcizar-lhe os poderes e os perigos, refrear-lhe o acontecimento aleatório, disfarçar a sua pesada, temível materialidade.³⁹

Entretanto, se a produção do discurso é referida por Foucault como sendo controlada por procedimentos, esses não são necessariamente correlativos aos procedimentos das instituições postuladas por Adorno. Defende que, em suas diferenças, as instituições e os desejos talvez sejam ambos respostas à materialidade que compõe os discursos, respostas à falta de controle que temos sobre os rumos – ou, em suas palavras, os cursos – e as durações que esses discursos tomam, respostas à inquietação “por sentir nessa atividade (...) poderes e perigos que sequer adivinhamos; inquietação por suspeitarmos das lutas, das vitórias, das feridas, das dominações, das servidões que atravessam tantas palavras em cujo uso há muito se reduziram as suas rugosidades”. Se é possível pensar em Adorno uma dominação dos discursos dos artistas por parte das instituições industriais – culminando por fim no apagamento da “arte” na “obra de arte”, tornando essa então apenas obra – é possível pensar em Foucault como o encadeamento desses discursos em cada pequena manifestação material, e mesmo em seus silêncios. Indo além, Foucault discorre sobre o discurso como não somente o meio pelo que se realizam os conflitos, mas como o objeto do conflito em si:

(...) os interditos que o atingem, revelam, cedo, de imediato, o seu vínculo ao desejo e o poder. E com isso não há com que admirarmo-nos: uma vez que o discurso — a psicanálise mostrou-o —, não é simplesmente o que manifesta (ou esconde) o desejo; é também aquilo que é objecto do desejo; e porque — e isso a história desde sempre o ensinou — o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas é aquilo pelo qual e

³⁹

FOUCAULT, Michel. Op. Cit. p.

com o qual se luta, é o próprio poder de que procuramos assenhorear-nos.

A aula inaugural *A Ordem do Discurso* data de 1970, sendo então pouco posterior ao manifesto tropicalista. Podemos aproximá-las cronologicamente e pensá-las como contemporâneas na ordem cronológica que adotam os historiadores, sobretudo – ou ao menos – os e as de abordagens mais tradicionais. Entretanto, e além disso, por sua correlação em tratar o discurso como aquilo pelo qual e com o que se luta, pode-se apontar uma correlação de problemática entre ambos, uma contemporaneidade anacrônica conforme apontada por Giorgio Agamben em seu *O que é o contemporâneo*. O autor italiano aponta uma operação de contemporaneidade que independe da coincidência temporal entre os contemporâneos, conforme operariam os referidos estudiosos da História. Assim, Agamben opera com discursos anacrônicos, ou seja, cronologicamente díspares. O autor defende uma possibilidade de contemporaneidade que é caracterizada pela capacidade e pela coragem de ter uma determinada visão sobre seu tempo capaz de distinguir não somente o que chama a “luz” de seu tempo, mas a sua escuridão também:

Compreendam bem que o encontro que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que urge dentro dele e que o transforma. E esta urgência é a intempestividade, o anacronismo que nos permite aferir o nosso tempo na forma de um “demasiado cedo” que é, também, um “demasiado tarde”, de um “já” que é, também, um “ainda não”. E, conjuntamente, reconhecer nas trevas do presente a luz que, sem nunca poder alcançar-nos, está perenemente em viagem na nossa direção.⁴⁰

⁴⁰ AGAMBEN, Giorgio. *Che cos'è il contemporaneo?*. Nottetempo, Roma, 2008, p. 13-17. Tradução de trecho para o português por André Dias acessível em <http://aindanaocomecamos.blogspot.com/2008/12/o-que-o-contemporaneo-giorgio-agamben.html> (acesso em 12/10/2009).

Desse modo, uma linha que transcorre a paridade cronológica – e aponta a contemporaneidade proposta por Agamben – no discurso de Foucault e no manifesto da Tropicália pode ser caracterizada por uma problemática que opera na materialidade do discurso não somente como o campo de disputa, mas como aquilo com o que e pelo que se dá essa disputa. Enquanto Foucault discorre sobre a materialidade do discurso, os Tropicalistas praticavam essa materialidade literalmente: seu discurso registrado em plástico e papel, embalado por uma capa plástica transparente e disponível à venda em lojas. Discurso em forma de produto material, um disco que vendia a imagem, o som e – por que não? – uma proposta de movimento e de uma revolução. Não é por acaso a existência de obras com títulos como *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira* compilado por Carlos Basualdo e *Tropicália: A História de uma Revolução Musical* de Carlos Callado: a associação entre o movimento e o conceito de revolução é, a rigor, um lugar-comum nas formas de pensar a Tropicália⁴¹, tornando-se, portanto, objeto de interesse sua discussão: como este trabalho propõe o conceito de revolução para o – ou no – manifesto da Tropicália?

2.4 Tropicália, revolução e uma espiral do tempo

O fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro.⁴²

O conceito de Tropicália como ritmo apontado por Tom Zé já foi anteriormente apresentado: diferentemente do movimento, o

⁴¹ Uma pesquisa no website de buscas google.com encontra mais de 65 mil resultados com as palavras Tropicália e Revolução, o que pode servir como pequena amostragem da associação existente entre os conceitos. É cabível que aqui, seja tomada a procedência de relacionar esse conceito a outros conceitos bastante distintos teórica, metodológica e conceitualmente, para lhes expor ao contraste. Essa é uma maneira para se pode estabelecer uma nos diálogos em que os tropicalistas de imergiam, tentando visualizar pontos interseccionais nesses contrastes e buscando operar ali, ao invés de operar dentro de concordâncias entre modelos mais aparentados.

⁴² BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: *Obras completas* (Volume 2). São Paulo, Globo, 1999.

tropicalista de Irará apresenta-o como algo que continua pulsando e, de certa forma, sendo feito, praticado. Sendo o ritmo uma característica fundamental da música, o termo associa também uma aproximação com a ideia de música propriamente dita. A teoria musical afirma o ritmo caracterizado pelos intervalos de repetição entre as notas acentuadas. A teoria de Tom Zé afirma-o como uma pulsação que repete-se tanto no contexto de uma música como em um contexto histórico, contrapondo-o a um conceito de movimento, que acontece pontualmente. Ambos o afirmam como uma série de revoluções.

Em outra via, a Física também discute – em seus próprios termos – os conceitos de Movimento e de Revolução. Para a Física, *Movimento* é a variação da posição de um objeto ou ponto material no decorrer do tempo⁴³ e *Revolução* é, em um movimento circular, uma volta completa em que um ponto do círculo retorna ao lugar de origem. O manifesto tropicalista opera a trinta e três e um terço revoluções por minuto. Por outro lado, Florestan Fernandes traz um exemplo de definição acadêmica para Revolução. Aponta em seu *O que é Revolução* concepções materialistas históricas para o termo revolução, comparando diversas propostas revolucionárias “sobre e dentro do Capitalismo”⁴⁴, engendrando-as em parâmetros de conflitos de classes e processos de produção e apropriação de capital. É interessante pensar a revolução proposta pelos tropicalistas a partir de bases marxistas? Certamente sim, ou ao menos foi, em algum momento. Penso aqui, por outro lado, em termos mais parecidos com os das leis da Física: uma revolução como um movimento – uma mudança de posição no tempo – que busca completar um círculo, visitar lugares. Entretanto, parece-me necessário “contaminar” esse retorno – à antropofagia, à obra de João Gilberto, etc. – com uma leitura já mencionada de Borges em seu *Pierre Menard*., onde a mudança de contextos de um mesmo texto pode transformá-lo, re-significando: você não pode entrar duas vezes no mesmo rio. Essa operação parece aparentada da proposição de contemporaneidade anacrônica proposta por Agamben.

Tom Zé remonta a essas repetições no tempo. Refere-se, em seu *Tropicalista Lenta Luta*, ao momento em que, menino deslumbrado, viu lavadeiras e aguadeiros cantando. “Então eu ouvi, então eu ouvi. Todas as lavadeiras e os aguadeiros cantavam com uma incelência, com aquela

⁴³ Vide, a título de exemplo, o e-book *Introdução à Física*, disponível em http://pt.wikibooks.org/wiki/Introdu%C3%A7%C3%A3o_%C3%A0_F%C3%ADsica (acesso a 12/10/2009).

⁴⁴ FERNANDES, Florestan. *O que é revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

voz fanhosa, aguda, nua, de muitas dores”. Ao dizer que fora pego “desprevenido, desprovido de intercessão dos nomes, que nos adultos alivia o choque, fiquei ali, atingido pelo raio, paralisado na trovoadade de minha primeira emoção estética.” A esse momento caracterizado de maneira similar a um mito fundador, Tom associa uma repetição que se deu em longo prazo no decorrer de sua obra: “Toda a música que eu faço é sempre uma tentativa de repetir o que ouvi naquele instante”⁴⁵.

Cito esse exemplo apontado por Tom para buscar operar simultaneamente com o conceito de revolução apontado pela Física – em que Tom busca sempre repetir, retornar àquele ponto de deslumbramento – bem como à contemporaneidade proposta por Agamben e a re-significação proposta por Borges. Tom não tenta imitar as características físicas e sonoras do canto das lavadeiras, busca repetir o deslumbramento que este canto lhe causou. Para isso, torna-se necessário re-significá-lo, adequar sua arte aos contextos para que ela cause aquele mesmo deslumbramento desprovido da intersecção dos nomes.

Se há pontos de intersecção entre a re-significação re-contextualizada proposta por Borges, a contemporaneidade que se dá pela coragem e capacidade de um ponto de vista independente do tempo conforme apontado por Agamben e as revoluções circulares trazidas nos capítulos de mecânica dos livros e apostilas de Física, é nesses pontos de intersecção que pretendo situar a revolução proposta pelo manifesto.

Borges estuda a noção de que o tempo se dá através de repetições em seu *A história da Eternidade*⁴⁶. Chama-a “doutrina dos ciclos” e contabiliza alguns precursores de Nietzsche – Eudemo (que se refere aos Pitagóricos), os gregos estoicos, o livro bíblico *Atos dos Apóstolos*, Santo Agostinho, John Stuart Mill, entre outros – no que ficou mais conhecido por sua “lei do eterno retorno”, em que tudo o que

⁴⁵ ZÉ, Tom. *Tropicalista, lenta, luta*. São Paulo: Publifolha, 2003. p.101.

Não parece exagerada a leitura de que, a longo prazo, a obra de Tom apresenta um ritmo, um pulsar de recombinações, a exemplo da trilogia de álbuns *Estudando o Samba*, *Estudando o Pagode* e *Estudando a Bossa*, e da presença de diversas releituras de suas próprias canções em sua discografia. É claro que essa leitura da Tropicália como exercício de uma repetição de metodologias ou sensações é também bastante questionada, como afirma Pedro Alexandre Sanches em seu *Tropicália: a decadência bonita do Samba*: “Os tropicalistas, Caetano à frente, chegavam não para reatar a linha evolutiva da música popular (...) mas para encaminhá-la a outra e diversa direção, mesmo que derrubando o que aparecesse no caminho”. SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000. p. 18.

⁴⁶ BORGES, Jorge Luis. *História da eternidade*. Tradução de Carmen Cirne Lima. São Paulo: Globo, 1997.

acontece no universo tornará a acontecer infinitas vezes no futuro. Pretendo evitar confusões: não é precisamente a esse tipo de repetições que me refiro neste texto. A leitura proposta é em algo paralela da apontada por Borges em seu gesto de traçar uma leitura partindo de linhas de continuidade entre as obras, e não a de Nietzsche em seu gesto de propor uma estrutura de compreensão universal. O presente trabalho não busca ou propõe rodopios na eternidade, mas sim traços de ligação, rabiscos de similaridade entre as obras e vidas, contornos que acontecem mais nas leituras do que na metafísica dessas obras, pensando-as anacronicamente do presente para o passado: um movimento que era ao mesmo tempo fiel e ao mesmo tempo traidor de Oswald e das Antropofagias, bem como eram, em sua concepção, continuadores da revolução estética concretizada por João Gilberto operando em princípios estéticos radicalmente diferentes e diametralmente opostos.

Em suma, este volume está propondo uma intersecção entre as ideias de que o manifesto tropicalista e seus predecessores sejam – de alguma forma – contemporâneos apesar de não coexistirem temporalmente, além da ideia de que suas propostas de problemáticas radicalmente assemelhadas tenham significações radicalmente diferentes no fazer-se em seus dados contextos. E como operar esse fazer-se?

2.5 Identidades e singularidades nos limites da diferença

Esse texto tem apresentado até este ponto uma preocupação com a operação do manifesto tropicalista como discurso e de como este discurso foi estruturado como um produto e de como uma ideia a ser, dentro da ambiguidade do termo, vendida. Conforme apontado na introdução, o volume há de debruçar-se nos capítulos seguintes sobre os pormenores da execução deste discurso da diversidade e também sobre os múltiplos discursos que compõem uma diversidade discursiva em – e através de – um mosaico de identidades e singularidades. Para tal, penso ser indispensável uma reflexão prévia acerca de como esses discursos são produtos de diferentes identidades, mas – paradoxalmente? – são fatores que produzem essas identidades. Penso também no processo de impressão de diferenças através das singularidades dos autores em sua obra, e na singularidade como uma marca no processo discursivo

artístico. Essa pequena pausa pretende indicar e justificar o caminho que segue: as formulações dessas identidades discursivas e marcas de singularidade, e como identidade e singularidade constituem-se de maneiras diversas frente à categoria “diferença”, que os opõe as já mencionadas homogeneizações e estandardizações. Como opero nessa configuração de diferenças nas formações de identidades e singularidades?

Começemos pelas formações de identidades; pretendo apresentar a seguir de maneira suficientemente compreensível e abreviada um conceito que opera através de modos com que as identidades formam-se pluralmente para o (e no) indivíduo através de representações de índices identitários discursivos. Para discorrer acerca desse conceito, remeto às conhecidas noções de formação de identidades culturais propostas por Stuart Hall em suas obras *A identidade cultural na pós-modernidade* e também no texto já mencionado *A centralidade da cultura*, além de discorrer brevemente sobre as formações de identidades de gênero propostas por Judith Butler em seu também já citado *Problemas de Gênero*.

Se a obra de Hall situa-se em uma genealogia acadêmica bastante diversa da adotada nesse volume, ainda assim, há elementos de sua produção que tornam-se aqui interessantes. Em *A identidade cultural...* o autor pretende situar uma noção de formação de identidades em meio aos questionamentos acerca da possibilidade de uma crise das identidades culturais no cenário contemporâneo, no qual as antigas noções de identidade parecem desfazer-se frente a processos de globalização. Para tanto, defende a formação das identidades através de um processo de representação dos discursos identitários. Hall aponta que

A identidade torna-se uma "celebração móvel": formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um "eu" coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas

identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora "narrativa do eu". A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia.⁴⁷

Dentro dessa pluralidade identitária, as culturas nacionais surgem em papéis centrais dentro do que o autor caracteriza como a formação identitária do indivíduo e também em sua formação como ator social, conforme as noções apontadas e exemplificadas em *A centralidade da Cultura*. Para uma formulação de exemplo, o autor constrói uma inventiva situação hipotética: propõe pensarmos como definiríamos para um jovem e inteligente alienígena vindo de Marte o que significa ser inglês. São pensados exemplos caricatos e fortemente associados à Inglaterra, como a troca de guardas no palácio de Buckingham. Evidentemente, não há conclusão de que uma das imagens apresentadas vá apontar o que seria uma "verdadeira inglesidade": as imagens apontadas criam noções diferentes do que é ser inglês, apresentando modelos identitários diversos com os quais pode-se ter maior ou menor identificação, observando como elementos desses modelos servem mais ou menos, como somos capazes de nos perceber e identificar com alguns elementos dessas imagens. Nesse processo, Hall defende que construímos nossas identificações através dessas diferenças, com os indivíduos exercendo representativamente os elementos com os quais têm identificação. Em suma, o autor aponta que

Nossas identidades são, em resumo, formadas culturalmente.

Isto, de todo modo, é o que significa dizer que devemos pensar as identidades sociais como construídas no interior da representação, através da cultura, não fora delas. Elas são o resultado de um processo de identificação que permite que nos posicionemos no interior das definições que os discursos culturais (exteriores) fornecem ou

⁴⁷ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A Editora, 1998 p.13.

que nos subjetivemos (dentro deles). Nossas chamadas subjetividades são, então, produzidas parcialmente de modo discursivo e dialógico.⁴⁸

Se Hall defende essa multiplicidade de identidades culturais produzidas de modo discursivo e nem sempre coerentes acontecendo no indivíduo, *Problemas de Gênero* aponta uma possibilidade de considerar o questionamento: os discursos constituem a identidade do sujeito ou a identidade do sujeito produz seus discursos?

Nessa obra, Judith Butler debruça-se para delinear uma genealogia. Defende que essa formação identitária acontece por meio de uma estilização repetitiva do corpo, uma repetição estética e discursiva que criaria a ilusão de uma identidade cristalizada. Entretanto, essa cristalização de uma identidade é sempre ilusória, em conformidade com os pressupostos de identidade cultural de Hall, que propõe sua solidez como “fantasiosa”. Por fim, a autora aponta que essas identidades e suas tentativas de aparentar uma unidade estável e cristalizada seriam também uma representação a longo prazo, “um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser”.⁴⁹ Se para a autora a identidade constitui-se através dessas estilizações dos corpos, o intuito de tentar aparentá-la de maneira estável e cristalizada é também o que causa a repetição dessas estilizações; o discurso causa a identidade, aquela ilusão. A ilusão da identidade causa a repetição do discurso. As performances não representam uma identidade-matriz que as constitui, elas são um feito que não se dá por um sujeito preexistente à obra, mas sim por um sujeito que se constitui no constante processo de realização da obra. A identidade não está por trás da expressão, ela constitui-se performaticamente enquanto se dá a expressão tida por seu resultado.⁵⁰

Concomitante ao termo performance utilizado por Butler, Zumthor também o utiliza ao tratar de um fazer-se identitário mais específico: o fazer-se através da voz. Afirma em seu *A letra e a voz: a literatura medieval* que a identidade de um intérprete é posta em evidência “(...) tão logo abre a boca: ele se define em oposição às outras identidades sociais, que com relação à sua são dispersas, incompletas,

⁴⁸ HALL, 1997. Acessado online através do link http://www.ufrgs.br/neceso/word/texto_stuart_centralidadecultura.doc (acesso a 09/09/2009)

⁴⁹ BUTLER, Op. Cit, p.59

⁵⁰ Idem, p.48.

laterais e as quais assume, totaliza, magnifica...”⁵¹. Apesar das óbvias diferenças para com as proposições de Judith Butler, encontramos aqui uma aproximação terminológica que permite uma intersecção cuja proposição nos interessa⁵².

Há conformidades nas propostas de Zumthor, Butler e Hall. Se ambos concordam na apropriação da ideia de que a identidade “não é uma classe natural de ser”⁵³ (Butler) e também que “não existe um eu essencial, unitário - apenas o sujeito fragmentário e contraditório que me torno”⁵⁴ (Hall), a identidade pode então ser melhor classificada como um *fazer*, ou melhor, um *fazer-se*, do que um *ser* estável e imutável. Concordam também que o fazer identidade relaciona-se a uma repetição discursiva, como uma “estilização repetitiva do corpo” (Butler) ou como “as sedimentações através do tempo daquelas diferentes identificações ou posições que adotamos e procuramos viver” (Hall). Temos, em uma mão, as propostas para as formações identitárias segundo esse par de autores, que estão associadas ao fazer-se, construir-se, representar-se, performatizar-se na diferença dessa materialidade discursiva que quando não é tátil, é sensível, visível. Na mão oposta, pode-se pensar a diferença por outra perspectiva que não a da identidade, mas através da categoria *singularidade*.

Usaremos a categoria singularidade para pensar no que não corresponde diretamente a um fazer-se discursivo imediato e coerente com as propostas do sujeito; para pensar no que não é adotado pelo sujeito, mas pelo que parte dele de maneira não-calável e não-substituível; uma categoria que atente não ao que o sujeito quer manifestar em seu discurso, mas ao que compõe esse discurso apesar do que o autor quer ou não identificar. Para tal, pensaremos em obras como *Notes sur le geste* do já mencionado Giorgio Agamben, *Cy Twombly ou nom multa sed multon* de Roland Barthes e *Diferença e Repetição* de Gilles Deleuze.

Ambas as categorias identidade e singularidade respondem aqui como vetores verticalmente opostos à estandardização apontada pelos frankfurtianos e às garrafas fechadas apontadas por Gil. Assim como o

⁵¹ ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz. A literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.68

⁵² Em adendo, a mesma palavra “performance” é adotada por Chistopher Dunn ao realizar um estudo de caso de Tom Zé, vide DUNN, Christopher. *Tom Zé and the performance of citizenship in Brazil*. *Popular Music* 28, 2009. p. 217-237

⁵³ BUTLER, Op. Cit, p.49.

⁵⁴ HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG: Representações da UNESCO no Brasil, 2003. p.188.

que Oswald classifica como “alta Antropofagia” – que será mais longamente discutida adiante – ambas categorias operam o processo de subjetivação através da diferença, portanto no contraste. Entretanto, conforme apontado anteriormente sobre os processos de performances das identidades, estas relacionam-se a um fazer-se adequado a modelos: vamos associá-la analogicamente ao conceito de *tipo*, como em *tipografia*, como nas fontes com que se escreve em editoração de textos. Os tipos compõem os discursos que os tomam por moldes, e a quantidade de diferentes modelos de fonte é quase incontável; são ainda abertos a alterações, além de que novas fontes são criadas todos os dias em diversas partes do mundo. Entretanto, ao formatar o texto em determinada tipografia, ele estará adequado àquela fonte até que seu editor decida convertê-lo em outro tipo. É ainda possível que ele permaneça formatado em seu tipo original, propondo a ilusão, a ficção – proposta por uma estilização repetitiva – de uma materialidade constante de que o texto *é* naquela fonte; entretanto, essa materialidade é frágil frente ao potencial de mudança de tipografia que o texto sempre terá enquanto existir: o texto *está* naquela fonte. Penso nessa analogia como maneira tanto de ilustrar a ilusão de cristalização de identidades proposta por Butler e por Hall, e também como uma contraposição da pluralidade de tipografias à pluralidade de *caligrafias*, que não se manifestam através da tipificação, mas através do gesto.

Temos então na mão oposta da tipificação o conceito de *gesto*, e o operaremos conforme proposto por Agamben, Barthes e Deleuze. Este gesto está diretamente relacionado à escrita, à mão do escritor, à estreiteza às vezes invisível dos movimentos que ela – e só ela – é capaz de realizar. Roland Barthes, em reflexão sobre a obra do artista plástico Edwin Parker Twombly Junior (também conhecido por Cy Twombly e referido por Barthes como TW), discorre sobre o papel do gesto do artista sobre o papel (ou a tela, a parede ou outras superfícies quaisquer). Pensa em sua relação alusiva com a caligrafia, propondo que a essência da escrita não é nem uma forma nem um uso, mas somente gesto, uma marca. Pensa em como na caligrafia aquelas palavras são as marcas das pontas dos dedos de quem escreve, e por fim cai diretamente sobre o questionamento: o que é um gesto?

O que é um gesto? Qualquer coisa como suplemento de um acto. O acto é transitivo, quer somente suscitar um objeto, um resultado; o gesto é a soma indeterminada e inesgotável das

razões, das pulsações, das preguiças que rodeiam o acto de uma *atmosfera* (no sentido astronômico do termo). Distingamos pois a *mensagem*, que quer produzir uma informação, o *signo*, que quer produzir uma inteligência, e o *gesto*, que produz todo o resto (o “suplemento”).⁵⁵

Barthes associa assim ao gesto tudo o que não é mensagem e signo. Afirma a seguir que o artista – “conservando essa palavra brega” – é, por definição, um operador de gestos. Acordando com o autor francês, gesto é o resto do discurso, e fazer arte é operar esse resto, é produzir um discurso que não é necessariamente de todo desejado por quem o opera, com implicações que “são efeitos devolvidos, transtornados, fugidos, que regressam para cima dele e provocam desde então modificações, desvios, aligeiramentos do traço”. Portanto e por fim, pensa no gesto como lugar da abolição das distinções entre causa e efeito, motivação e alvo, expressão e persuasão. O gesto fica sendo então o lugar sobre o qual o artista não tem e – necessariamente – não pode ter total controle, de modo talvez aproximado do Id freudiano.

Giorgio Agamben sublinha a noção de gesto em seu *Notes sur le geste*, ao apontar que a característica do gesto é que nele não haja a questão nem de produzir nem de agir, mas de assumir e suportar. Explica que talvez a melhor maneira de compreender o gesto seja como uma representação dos meios subordinados a um objetivo – por exemplo, se o objetivo é deslocar um corpo do ponto A até o ponto B, o gesto é a caminhada necessária para haver esse deslocamento. Agamben propõe, por fim, que “o gesto consiste em exhibir uma medialidade, em tornar visível um meio como tal”⁵⁶.

Se nos for permitido pensar no gesto como lugar do que não se aponta como um fim, do que não é causa e efeito ou mensagem ou signo, se nos é permitido localizar o gesto como o que não é a saída nem a chegada, esse mesmo gesto então escorre por entre as – ainda que inúmeras – tipificações propostas ao se pensar as formações de identidades à Butler e Hall. Estes gestos, então, não cabem ao mesmo lugar dos índices identitários. Em outra via, os gestos podem ser pensados como índices de singularidade. Aponto o contraste entre o

⁵⁵ BARTHES, Roland. Cy Twombly ou Non Multa Sed Multum. In: *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 139 – 140.

⁵⁶ AGAMBEN, Giorgio. Notes sur le geste. In: *Trafic* n.1. Paris: POL, 1991. p. 35.

gesto e as repetições que propõe as ilusões de identidades cristalizadas pensando em *Diferença e Repetição*, de Gilles Deleuze, precisamente no seguinte trecho:

Com efeito, na medida em que a repetição interior se projeta através de uma repetição nua que a recobre, as diferenças que ela compreende aparecem como fatores que se opõem à repetição, que a atenuam e a fazem variar segundo leis "gerais". Mas, sob o trabalho geral das leis, subsiste sempre o jogo das singularidades. As generalidades de ciclos na natureza são a máscara de uma singularidade que desponta através de suas interferências; e, sob as generalidades de hábito, na vida moral, reencontramos singulares aprendizagens.⁵⁷

As operações de gestos que subsistem sob as repetições que formam identidades – ilustradas no trecho de Deleuze pelos trabalhos gerais das leis e ciclos da natureza – constituem no sujeito o que passamos a abordar como singularidade. Pensamos assim que a diversidade de discursos que compõe o manifesto da Tropicália acontece nas diferenças tanto através das categorias discursivas repetidoras de *tipos* que tomamos por identidades quanto através dos gestos que compõem suas singularidades, suas *caligrafias* ou seus *estilos*⁵⁸. Nos fazeres de si tropicalistas, escrevem-se seus tipos e suas caligrafias: adiante, pensaremos em como na composição de imagens e de mosaicos sonoros o manifesto *Tropicália ou Panis et Circencis* teve a capacidade de transformar sua caligrafia em uma tipografia, e em como a diversidade de identidades e singularidades configurada conforme vimos nesse subtítulo pode ser agregada em um discurso assinalando uma proposta única, um prólogo; para tal, os tropicalistas operaram através

⁵⁷ DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988. p. 33.

⁵⁸ Nas entrevistas do Abecedário de Gilles Deleuze, o autor afirma sobre o conceito de estilo: “O estilo é algo puramente auditivo”; “Mas o estilo é sonoro e não visual”; “(...) levar toda a linguagem a uma espécie de limite musical. Ter um estilo é isso”. A aproximação dessa noção com as identidades e singularidades - propostas ao se pensar os gestos e discursos da música – a ilustram pertinentemente. DELEUZE, Gilles. *L'abécédaire Gilles Deleuze*. Paris: Éd. Montparnasse, 1997. 1 Videocassete.

de um manifesto, em modo similar ao adotado pelos antropófagos modernistas da década de 20.

2.5 Tropicália e Antropofagia (alta e baixa).



59

59 Rogério Duarte. *Gilberto Gil*. 1968. Capa de disco. O texto da caixa inferior à direita, ilegível nessa reprodução – que habita as zonas limítrofes da legibilidade da reproduzibilidade técnica – diz o seguinte:
 “Eu sempre estive nu. Na Academia de Acordeão Regina tocando La Cumparsita, eu estava nu. Eu só sabia que estava nu, e ao lado ficava o camarim cheio de roupas coloridas, roupas de astronauta, pirata, guerrilheiro. E eu, do mais pobre da minha nudez, queria vestir todas. Todas, para não traír minha nudez. Mas eles gostam de uniformes, admitiriam até a minha nudez,

A despeito – ou além – da beleza do texto presente na contracapa do primeiro disco tropicalista a ser publicado, o disco de Gilberto Gil acompanhado pelos Mutantes lançado no início de 1968, esse trecho habita o início deste subtítulo por outros dois motivos. O primeiro deles é que o trecho ilustra a aproximação entre os discursos tropicalistas e seus quase inevitáveis correlatos antropófagos. O segundo é a proposta que aponta de um modo de fazer-se em diversas identidades centralizadas em uma só, mas preservando sua pluralidade.

Conforme afirmado no subtítulo *O que não vou discutir e por que não vou discutir*, esse volume não pretende atingir lugares comuns em leituras da Tropicália, mas partir deles. É o que se faz aqui. Se a associação entre Tropicália e Antropofagia é quase inevitável, pretendo ilustrá-la de modo a, partindo dela, construir uma operação que aponte os caminhos propostos por esse volume. Este subtítulo opera então em uma intersecção discursiva entre os mencionados contemporâneos anacrônicos para traçar a leitura de como os tropicalistas fizeram da diversidade de discursos um discurso agregado, integrado, que aponta um caminho e acena um modo de fazer-se.

Começemos então pela aproximação dos discursos que propus anteriormente. Este texto da contracapa do álbum de Gil apresenta em relação a um trecho do já referido *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade uma densa contemporaneidade anacrônica nos princípios propostos por Agamben.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará. Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hipocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas. No país da cobra

contanto que depois pudessem me esfolar e estender a minha pele no meio da praça como se fosse uma bandeira, um guarda-chuva contra o amor, contra os Beatles, contra os Mutantes. Não há guarda-chuva contra Caetano Veloso, Guilherme Araújo, Rogério Duarte, Rogério Duprat, Dirceu, Torquato Neto, Gilberto Gil, contra o câncer, contra a nudez. Eu sempre estive nu. Minha nudez Raios X varava os quartos, as camisas listradas. E esta vida não está sopa e eu pergunto: com que roupa eu vou pro samba que você me convidou? Qual a fantasia que eles vão me pedir que eu vista para tolerar meu corpo nu? Vou andar até explodir colorido. O negro é a soma de todas as cores. A nudez é a soma de todas as roupas.”

grande. Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Preguiçosos no mapa-múndi do Brasil.

É certamente possível traçar inúmeros diálogos e diversas relações ao justapor esses dois trechos introdutórios. A primeira informação trazida pelo trecho mencionado é a de que Gil sempre esteve nu. Em suas primeiras linhas, o *Manifesto Antropófago* diz que "O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará." Evidentemente, as menções insistentes a nudez são elementos associadores entre os dois textos. O índice primitivo da ausência de roupa, que cobre o "homem vestido", o impondo-o como "outro", caracteriza o antropófago e seu antagonista. Do mesmo modo, o texto do álbum ataca antagonistas na terceira pessoa, "eles gostam de uniformes".

Fazendo-se assim primeira pessoa, portador da nudez que não é referente a um "homem do passado", mas torna o antropófago um primitivo a ser construído. Nesse caso, referencia-se a um ideal que vive em um tempo futuro e que não pode (ou poderá) ser colonizado, assim como o eu-lírico apresentado por Gil, agregado (enquanto devorador) a elementos dotados de forças frente às quais "não há guarda-chuva". De que maneiras se pode relacionar essa leitura de um eu-lírico-Gil-íncatequizável com as palavras de um Oswald que afirma "Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses" – portugueses esses que, aliás, "estamos comendo porque somos fortes e vingativos como o Jabuti"? Pode-se ainda tomar por correlato o conceito de nudez não como uma simples ausência de vestes, mas sim como o conjunto de todas elas: sendo uma ideia de nudez como uma "pós-roupa" distinta de uma nudez anterior às roupas, questiona-se de que maneiras ela pode relacionar-se com a ideia – sintetizada na citação por Cristiana Facchinetti em seu *O Antropófago e Freud* – de que

O antropófago não é o homem natural, o índio livre da civilização ocidental, membro de qualquer raça. O que Oswald propõe não é um retorno, mas algo a

ser ainda inventado, margem da sociedade que ele tritura com os dentes da estranheza (...)⁶⁰

Da mesma forma, então, o antropófago e o tropicalista são pensados como projetos de ser – ou em um modo de ser – e de fazer-se em sua identidade, e não apontamentos de um passado primitivo. Esse fazer-se, entretanto, é operado de maneira a compreender no projeto de si a apropriação de uma diversidade, e dois pontos são fundamentais dentro de seus fazeres: em primeiro lugar, não compreendem toda apropriação de diversidade, mas sim uma forma específica de apropriá-la. Em segundo lugar, esse projeto de fazer-se daria evidência a uma resignificação de seus precursores e pressupostos, de modo que o passado não represente um lar para o antropófago e para o tropicalista, mas uma operação de revalorização e uma nova identificação.

O referido processo de apropriação pode ser pensado a partir do que Oswald classifica no *Manifesto Antropófago* como “Alta” e “Baixa” antropofagia. Oswald discorre contrapondo-se à “Baixa Antropofagia” como a apropriação desmedida, acrítica, guiada pelo desejo e contaminada pelos “pecados do catecismo”. A “Alta Antropofagia”, entretanto, é definida como uma deglutição cultural conduzida pela diferença e pelo estranhamento como fatores de virtude. Como ilustração, segue a contraposição de trechos do *Manifesto Antropófago* e de Caetano Veloso em seu *Verdade Tropical*.

(do *Manifesto Antropófago*:)

Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia aglomerada nos pecados de catecismo – a inveja, a usura, a calúnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.⁶¹

(de *Verdade Tropical*:)

(...) desconfiei sempre do simplismo com que a ideopapeia de Antropofagia, por nós popularizada, tendeu a ser invocada.

(...) Tal como eu a vejo, ela [*a Antropofagia*] é

60 FACCHINETTI, Cristiana. O Antropófago e Freud. In: *Lições de Psicanálise 1: Sedução e Fetiche na Comunicação*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002, p.117-130.

61 ANDRADE, 2002. Op Cit.

antes uma decisão de rigor do que uma panacéia para resolver o problema de identidade do Brasil. A poesia límpida e cortante de Oswald é, ela mesma, o oposto de um complacente "escolher o próprio coquetel de referências". A antropofagia, vista em seus termos precisos, é um modo de radicalizar a exigência de identidade (e de excelência na fatura), não um drible na questão.⁶²

Dessa forma, a proposta antropofágica conforme adotada por seus contemporâneos tropicalistas é cuidadosa e criteriosa em seu fazer-se, tomando-a por uma identificação que vai além da mimese pura, valendo-se de sua diferença como elemento construtor e agregador – e essa diferença é ao mesmo tempo motriz e produto das formações identitárias e de singularidade nos sujeitos, conforme as pensamos em trechos anteriores. Porém, nesse gesto, os sujeitos encontram-se em uma situação de dupla ressignificação, uma vez que ao ressignificar a si mesmo, recontextualiza a imagem de um outro que lhe seja posta em contraste, de modo que assim partimos para o segundo ponto mencionado, o de como os tropicalistas deram evidência a uma possível ressignificação de seus precursores e pressupostos. Para exemplificar esse pressuposto de modo mais específico ao mencionado *Pierre Menard...*, trago à baila como exemplo a seguinte proposição: Tom Zé inverte uma lógica que pode ser facilmente implicada, a de que o Brasil inventou a bossa-nova. Afirma que a bossa-nova inventou o Brasil. Se em algum momento houve – ou se ainda há – noções do brasileiro ou do antropófago como um ser primitivo e incivilizado, Zé certamente buscou contrapô-la na associação do caráter civilizador da arte, o que remonta a uma canção bastante singular, “Vaia de Bêbado Não Vale”, onde Tom Zé canta:

No dia em que a bossa-nova pariu o Brasil,
No dia em que a bossa-nova inventou o Brasil,
Teve que fazer direito.
Teve que fazer Brasil.
Quando aquele ano começou, nas Águas de
Março de 58
O Brasil só exportava matéria prima, essa tisana

Isso é o grau mais baixo da capacidade humana.
(..)
A surpresa foi que no fim daquele mesmo ano
Para toda a parte o Brasil d'O Pato
Com a bossa nova, exportava arte,
O grau mais alto da capacidade humana
E a Europa, assombrada:
Que povinho audacioso...
Que povo civilizado...⁶³

Em um texto ligeiramente posterior, datado de 2001, “João da Esquina”, Tom argumenta de maneira a robustecer essa leitura: “Mas isso tudo aconteceu depois do dia em que a Bossa Nova pariu o Brasil, pois éramos, até então, aquele pedaço amarelo do mapa-múndi, defronte da África”⁶⁴.

Ao defender que a Bossa Nova inventou (pariu) o Brasil, invertendo a noção de que o país a teria inventado, Tom dá margem à ideia de que a arte (Bossa Nova) é elemento compositor da civilização (Brasil). Segue a canção afirmando que a arte é o mais alto grau da capacidade humana, e apontado a um assombramento da Europa com o grau de civilização do povo brasileiro – referindo um discurso (europeu?) que associa arte à civilização. No texto do encarte, Tom associa metaforicamente o caráter constituidor da arte ao da água e ao ar, afirmando: “Perceptíveis em grandes massas oceânicas e em furacões, a água e o ar são quase invisíveis no cotidiano. Pouco ou nada os percebemos, embora sejam vitais, constituidores”.

Desse modo, o exemplo de Tom é emblemático da potencialidade do discurso como ressignificador de outros discursos predecessores; o Brasil que seria celebrado pela produção artística civilizada – e antropofágica – de João Gilberto e Tom Jobim remonta ao mesmo Brasil que anos antes pariu o anárquico – e antropofágico – Oswald. Os tropicalistas pretendiam uma ressignificação do conceito de identidade brasileira, e também foram popularizadores e continuadores da obra de Oswald e da de João Gilberto; entretanto, em seus métodos, fizeram uma obra que, em sua estética, é radicalmente oposta à de João e metodologicamente contemporânea à de Oswald. Por quê? Porque realizaram sua obra e expuseram suas ideias de diversidade e ressignificação através de um manifesto que previa um discurso

⁶³ Canção presente no álbum “Imprensa Cantada”, de 1998.

⁶⁴ ZÉ, Op. Cit. p. 104.

delimitador de suas propostas. Mais: como a nudez da contracapa de Gil e como a nudez do antropófago de Oswald, buscaram e construíram seus referenciais discursivos não somente nas roupas que pudessem escolher, mas na nudez que não poderiam evitar. Fizeram de singularidades suas identidades: encararam suas particularidades e contrastaram-nas para explicitar seu discurso não somente em suas palavras, vozes, notas ou corpos, mas nas relações, nos contrastes entre aquelas suas palavras, vozes, notas e corpos.

3. Por entre fotos e nomes, os olhos cheios de cores.

Compondo um objeto-disco, a capa e as músicas produzem conjuntamente uma significação geral, alegórica, enunciada como a fala de um sujeito que se figura no próprio enunciado. (...)

Veja-se a capa: ela compõe a alegoria do Brasil que as músicas apresentarão fragmentariamente. Na primeira face sobressai a foto do grupo, à maneira dos retratos patriarcais; cada integrante representa um tipo.⁶⁵

Conforme referido anteriormente, o objeto focado nesse capítulo é a capa do disco-manifesto tropicalista. O objetivo é traçar uma análise desse objeto cujas leituras desenvolvam-se por trilhas conformes às propostas no capítulo anterior, ou seja, operando em possibilidades de intersecção entre situações paradoxais tais como as de um discurso da diversidade e uma diversidade de discursos. Para dar início a essa abordagem, segue uma leitura descritiva dos elementos gráficos componentes desta capa, seguida de uma análise inicial da composição desses elementos.

Emoldurada sobre um fundo preto, temos uma foto do grupo manifestante. Esta foto localiza-se sobre um *grid* diagonal em degradê com as cores da bandeira do Brasil. O posicionamento da foto em relação ao *grid* aponta uma noção de perspectiva, tridimensionalidade; podendo ser facilmente interpretada como, a um tempo, movimento e/ou com uma noção de deslocamento, aproximando ou afastando-se. Nas laterais encontram-se letreiros com, à esquerda, a palavra "TROPICALIA" – em maiúsculas e sem acento – e, à direita, em tipografia ligeiramente menor, "OU PANIS ET CIRCENSIS" – a palavra "circensis" grafada com "i" e não com "e", como em *Circenses*, sua grafia adequada de acordo com as normas do latim. A tipografia desses letreiros remete diretamente à do poema concretista "Luxo-Lixo", de Augusto de Campos⁶⁶. Sobre isso, há apontamentos diversos

⁶⁵ FAVARETTO, Op. Cit., p. 79.

⁶⁶ RIOS, Sebastião, e BRUZADELLI, Victor Creti. *Na frente do Espelho: a construção de imagens na Tropicália*. In: Cadernos de Pesquisa do CDHIS — n. 38 — ano 21. EDFU, Uberlândia, 2008. p. 135-146.

na bibliografia de estudos tropicalistas. Autores como Sebastião Rios e Victor Bruzadelli assinalam que

O disco-manifesto já traz em seu título um forte indício do caráter anárquico e satírico da cena, já que é escrito num latim gramaticalmente incorreto — deveria ser grafados “Panem et Circensis”.⁶⁷

Nicholas Brown em seu *Bossapósbossa, or, Postmodernism as Semiperipheral Symptom*, aponta, sobre o erro de grafia, que “*The misspelling of the Latin reference on the album cover, whether intentional or not, gives a certain parochial air to this particular circus*”⁶⁸. Levantando a questão da intencionalidade do erro, remetemos novamente a *Verdade Tropical*:

Não fui verificar (àquela altura nem saberia onde) se a expressão “panis et circensis” estava na forma latina correta. (...) Afinal, em meio à iconoclastia tropicalista, a reverência às letras clássicas era a última das exigências a ocorrer a alguém. Mas o reconhecimento íntimo de que a intenção seria a de sobrepor à colagem pop de uma letra de música banal - e, agora, de um disco de canções pop - uma citação latina (ademais muitíssimo conhecida) cuja correção deveria contribuir para o efeito de contraste, empresta uma dimensão de atroz ridículo ao momento de reflexão devotado à questão. Havia, no entanto, orgulho nesse desleixo. (...)

Tropicália ou Panis et circensis (o mau latim - que Décio Pignatari, nos anos 70, já chamava de “delicioso provincianismo de vanguarda” - agora soa cheio de charme “histórico”), nosso disco-manifesto, saiu em 68.⁶⁹

⁶⁷ Idem, p. 140.

⁶⁸ Em tradução livre: “O erro de grafia da referência do latim na capa do disco, intencional ou não, dá um certo ar prosaico para este circo em particular.” BROWN, Nicholas. *bossapósbossa, or, Postmodernism as Semiperipheral Symptom*. In: *The New Centennial Review*, Volume 3, número 2, verão de 2003, pp. 117-159

⁶⁹ VELOSO, Op. Cit, p. 194.

Se, ao abordar hoje a capa do disco, a intencionalidade do erro torna-se assunto secundário e/ou irrelevante para o delineamento de uma leitura sobre esse erro, o ponto de confluência entre todos os trechos apresentados – além de diversos outros que circulam nessa numerosa e diversa bibliografia sobre a Tropicália – é que o erro desenvolveu, intencionalmente ou não, significações ainda mais múltiplas e ambíguas sobre o termo que, inicialmente, deveria significar “pão e circo”, já constituindo-se assim de sensível valor alegórico.

Questão similar – porém, ao contrário da grafia “circensis”, em longa pesquisa não encontrei referência a ela – é a grafia do termo “TROPICALIA” sem o acento agudo em “cá”. Ao passo que a incorporação de elementos estrangeiros é parte integrante das propostas procedimentais dos tropicalistas, a relação dessa cultura antropofágica não é, bem como não era para Oswald de Andrade, uma relação unilateral. Dado o distanciamento cronológico desses eventos, é hoje possível contextualizá-los em momento imediatamente anterior ao exílio de Caetano e Gil, do início de suas carreiras internacionais, bem como das de outros tropicalistas, hoje diversas delas desfrutando de reconhecimento crítico e popular fora do Brasil. Nesse contexto imediatamente anterior ao início da construção dessas carreiras internacionais, já havia alguma inquietação e interesse à mão oposta da incorporação desses elementos culturais, a exemplo do sucesso de João Gilberto no exterior. Se o bossa-novista tantas vezes mencionado – como dito anteriormente em análise à canção “Vaia de Bêbado não Vale” – era repetitivamente citado como predecessor de quem os tropicalistas pretendiam retomar a “linha evolutiva”⁷⁰, não é menos justo conceber também o massivo sucesso internacional da cantora Carmen Miranda como exemplo bem sucedido de exportação cultural do Brasil, conforme Caetano Veloso – que na canção “Tropicália” cria uma associação entre a cantora e uma menção ao dadaísmo: “Viva a banda dada, Carmen Miranda dada”. Caetano discorre em seu artigo “Carmen Miranda dada”:

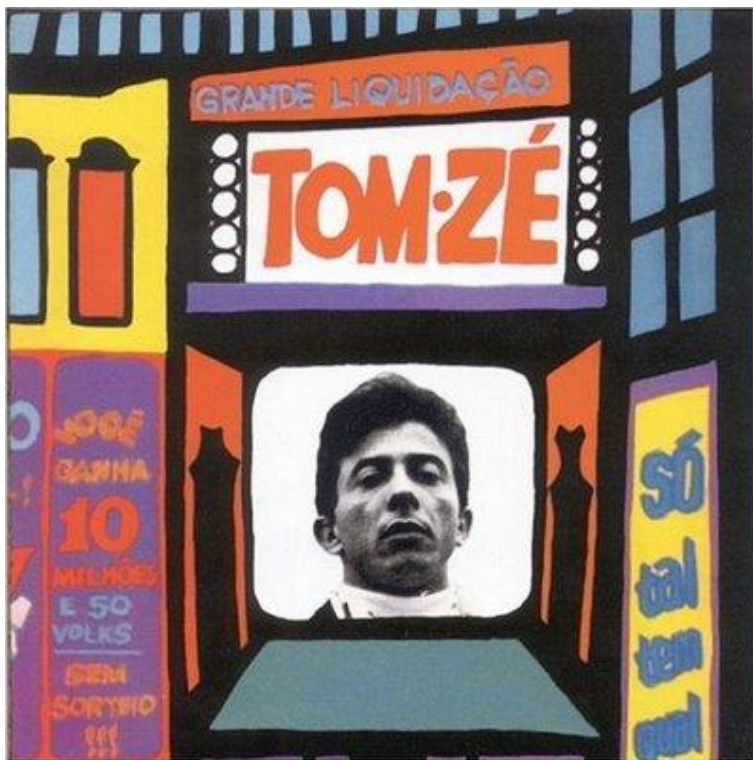
⁷⁰ Além de muitas entrevistas do período em que os tropicalistas, principalmente Caetano e Gil, defendiam uma “retomada da linha evolutiva da Música Popular Brasileira”, em seu *O Balanço da Bossa*, Augusto de Campos traça uma defesa mais extensa desse conceito, ainda no calor do momento: CAMPOS, Augusto de. *No Balanço da Bossa*. São Paulo, Perspectiva, 1968.

em 1967, Carmen Miranda reaparece no centro dos nossos interesses estéticos. Um movimento cultural que veio a se chamar Tropicalismo tomou-a como um dos seus principais signos, usando o mal-estar que a menção do seu nome e a evocação dos seus gestos podiam suscitar como uma provocação revitalizadora⁷¹.

Acidental ou não, a grafia não acentuada da palavra “TROPICALIA” remete a uma possível grafia inglesa para Tropicália, podendo delinear assim a ideia de que este objeto não se trataria apenas de um produto, mas especificamente de um produto que possa ser também voltado para exportação, estabelecendo diálogos com outras declaradas influências tropicalistas como a canção “Chiclete com Banana”, cantada por Jackson do Pandeiro, entre outras como “Brasil Pandeiro” de Assis Valente.

Na extremidade esquerda inferior e na extremidade direita superior encontram-se dois diferentes logotipos da gravadora Phillips, em cor branca e dimensão ligeiramente maior do que o usual para outros discos da gravadora no período. O contraste extremo do branco com o preto, que é o contraste mais acentuado entre cores, a repetição do logotipo e as suas dimensões geram para estes símbolos um destaque maior do que o usual para outros discos do período, conforme exemplificado a seguir em três capas de discos individuais dos manifestantes tropicalistas lançados pela mesma gravadora e/ou no mesmo ano:

⁷¹ VELOSO, Caetano. Carmen Miranda dada. In: *O Mundo Não é Chato*. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.



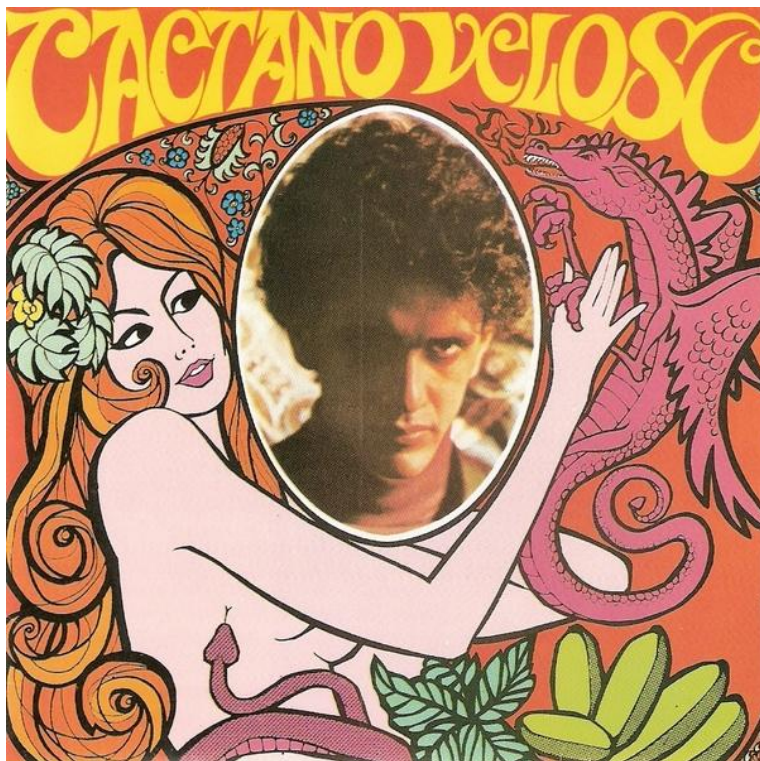
Tom Zé, 1968. Note-se que apesar do título *Grande Liquidação*, o disco não apresenta sequer o nome da gravadora em sua capa em meio às suas chamativas vitrines coloridas.⁷²

⁷² Oficina Programação Visual – SP. *Grande Liquidação*. 1968. Capa de *long play*.



Gilberto Gil, 1968. Note-se que, apesar de apresentar em sua capa os dois logotipos da gravadora, o baixo contraste entre o preto e o vermelho no logotipo inferior e a sobreposição do logotipo superior com as chamativas listras verdes e amarelas dão aos logotipos destaque bastante inferior ao do disco-manifesto.⁷³

⁷³ Rogério Duarte, Antônio Dias e David Drew Zingg. *Gilberto Gil*. 1968. Capa de long play.



Caetano Veloso, 1968. Assim como a capa de *Grande Liquidação*, a arte da capa omite os logotipos das gravadoras em favorecimento da figura de tom avermelhado desenhada por Rogério Duarte.⁷⁴

Retomando a capa do disco-manifesto, nota-se que o alinhamento dos letreiros converge com o do *grid* ao formar uma diagonal superior à esquerda e inferior à direita cuja sugestão é acentuada pela noção de movimento sugerida pelo *grid*, ao passo que o encadeamento dos logotipos com a disposição dos artistas na fotografia converge em uma diagonal inferior à esquerda e superior à direita. A contraposição dos caminhos sugeridos por essas duas diagonais com os sugeridos por essas duas diagonais com os artistas ao centro é acentuada pelas pernas de uma cadeira apontadas no canto direito da fotografia, que compõem também um formato de “X”. Essa contraposição, bem como os contrastes de identidades e

⁷⁴ Rogério Duarte. *Caetano Veloso*. 1968. Capa de *long play*.

singularidades apontados na fotografia – que serão discutidos mais extensamente adiante nesse capítulo – podem ser apontadas a um passo como um procedimento indicativo dos posicionamentos em meio a paradoxos que a obra aponta, e/ou também como um procedimento de sugestão instantânea, veloz e mesmo possivelmente subliminar comum às textualidades publicitárias. Uma leitura da capa como situada em uma intersecção destes dois procedimentos pode vir a ser uma maneira eficiente de elaborar uma visão dessa capa em um entrelugar de diversidade de discursos e discurso da diversidade.

3.1 A capa como parte integrante da obra: prefácio e publicidade.

Em meio a um ensaio para a apresentação dos Doces Bárbaros – grupo composto pelos tropicalistas Gilberto Gil, Caetano Veloso e Gal Costa, além de Maria Bethânia – em 2002, Caetano, Gil e Gal conversavam sobre as impressões que tinham quando iniciando suas carreiras artísticas como profissionais. Caetano afirma: “eu achei que era uma intuição de que a gente tinha aquela vocação para estrelato, o estrelato vulgar, o comercialismo da sociedade de consumo”. “E a gente também tem isso!”, afirma Gil. “Sem dúvida, tem”, conjectura Caetano, “mas tem horas que me parece que é só isso e eu fico desi...”, gagueja, “...desiludido”. “Mas o nosso esforço sempre foi para que não seja só isso” diz Gil. “Eu também sinto isso“, afirma Gal.⁷⁵

Recupero esse diálogo na posição de epígrafe para traçar uma contextualização a respeito da ambígua posição dos tropicalistas frente à realidade da comercialização de sua obra para, a seguir, focar particularmente na leitura da capa do disco por essa perspectiva. Por um lado, apresenta-se a noção da capa do disco conforme acima apresentada, associada à ideia de prólogo, manifesto, presságio, preâmbulo. Em outro sentido, pensaremos na capa associada à ideia de construção de conceitos em vias análogas às de viés publicitário.

Como já citado, Gilberto Gil disse para Chico de Assis em entrevista datada de 1968: “pelo rótulo, ninguém sente o gosto da cachaça”. Chico Assis responde: “Mas compra a cachaça”. Gil responde:

⁷⁵ *Outros (doces) Bárbaros*. Andrucha Waddington. São Paulo: Conspiração, 2004. DVD.

“E nós estamos aqui para vender”⁷⁶. Já falamos também da “coragem da vendagem” dos tropicalistas, que esclareciam a circunstância de propor-se a vender ideias, conceitos, em seus produtos e performances. Se isso é válido como forma de análise para qualquer de suas obras no período, certamente também o é válido – e talvez ainda mais enfaticamente – para a obra que propunha-se seu manifesto. Ainda: se, por um lado, a preocupação que tinham para com seu trabalho para que este não fosse apenas um produto de “comercialismo vulgar” é esclarecida por esses tropicalistas, por outro lado, mesmo quando desses esclarecimentos, é expresso que a preocupação volta-se para que o seu trabalho não fosse *apenas* comercial, sem em momento algum negar que essa verve também é constitutiva de sua obra.

Outros exemplos podem ser diversa e amplamente referenciados. Caetano Veloso, em seu *Verdade Tropical*, afirma que Gilberto Gil

dizia que nós não podíamos seguir na defensiva, nem ignorar o caráter de indústria do negócio em que nos tínhamos metido. Não podíamos ignorar suas características da cultura de massas cujo mecanismo só poderíamos entender se o penetrássemos.⁷⁷

Em um debate na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, Gil afirmou que "nossa relação com a arte é uma relação comercial"⁷⁸. Tom Zé afirmou – munido de acidez e sinceridade ambígua – que sonha que sua música toque em rodoviárias e bordéis.⁷⁹ Rogério Duarte afirmou, em entrevista ao site UOL, que “eu também achava que a gente tinha que ir ao programa do Chacrinha, fazer uma coisa para o povoão, sem elitismo”⁸⁰.

⁷⁶ Trecho de debate reproduzido na reportagem *Música, pesquisa e audácia*: O Tropicalismo se define pelo debate, publicada no jornal Folha da Tarde, a 7 de junho de 1968.

⁷⁷ VELOSO, 1997. P. 87.

⁷⁸ BASUALDO, Op. Cit. p. 137.

⁷⁹ “Meu sonho agora é tocar na rodoviária e nos bordéis”, afirma Tom Zé em entrevista a Tânia Nogueira, pela Revista República. A íntegra da entrevista pode ser acessada no website oficial do cantor pelo link <http://www.tomze.com.br/ent8.htm> (acesso a 04/04/2010).

⁸⁰ A íntegra dessa entrevista do designer Rogério Duarte pode ser acessada pelo link http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/entr_duarte.php (acesso a 04/04/2010).

Em outras palavras, afirmamos que concebendo seu manifesto como um produto vendável e editado por uma multinacional do ramo, os tropicalistas fizeram desse manifesto um vetor de venda de ideias que engendra em si, em sua materialidade, uma constatação dessa condição. É importante ter em mente esse esclarecimento realizado no período para desenvolver a análise que pretende-se aqui ao problematizar a capa como parte integrante da obra e ao desenhar possíveis papéis para o pedaço de papel que cobre o *long play*. Daí também o resgate do trecho a seguir de Mariana Lobo Simões, quando estabelecendo relações entre textualidades de capas de discos e textos publicitários:

A produção de significado nas capas de disco é intencional e enfática, por isso assemelha-se ao processo de representação publicitária. As capas geralmente apresentam aspectos mais conceituais e lúdicos do que a publicidade tradicional, estabelecendo uma espécie de cumplicidade com o receptor. Embora o trabalho publicitário tenha intenções distintas daquelas do trabalho artístico, ambos se envolvem com o aspecto plástico e visam causar reações. Consideramos que existe uma interrelação entre a publicidade e a arte nas capas de disco vista, sobretudo, em suas poéticas visuais, a exemplo de capas feitas por artistas plásticos como Di Cavalcanti e Andy Warhol.⁸¹

A seguir, delinearemos leituras da aproximação entre esses conceitos de *pop art* referidos pela autora às suas utilizações e referências apontadas pelos tropicalistas, para dar início à discussão quanto à capa de disco como um procedimento tributário e/ou em diálogo com os procedimentos *pop*.

3.1.1 A capa como procedimento de publicidade e linguagem *pop*.

⁸¹ SIMÕES, Op. Cit. p. 3.

É a arte do consumo. É a utilização, na criação artística, dos dados fornecidos pelos fatores de formação de um mercado de consumo. É a arte que procura concentrar na sua criação os elementos importantes na psicologia das massas (...). A arte pop é a arte de seleção do que é mais direto, incisivo e importante para ser visto ou ouvido pelas pessoas.

Música pop é a música que consegue se comunicar – dizer o que tem a dizer – de maneira tão simples como um cartaz de rua, um outdoor, um sinal de trânsito, uma história em quadrinhos. É como se o autor estivesse procurando vender um produto ou fazendo uma reportagem com texto e fotos.⁸²

Ao delimitar na figura do disco-manifesto o recorte temático desse trabalho, o centro dos olhares foca-se em um objeto de análise que é também um objeto propriamente dito, em seu caráter tátil, físico, material. Dessa maneira, o caso é bastante diverso do que se tratássemos, por exemplo, de uma canção: ela pode figurar diversas mídias, materialidades; pode estar nas fitas analógicas ou nos arquivos digitais em que foi originalmente captada e editada, pode figurar um LP, CD, fita K7 ou arquivo digital em que foi lançada em seu contexto original, ou recontextualizada em coletâneas ou reproduções piratas; pode ser apresentada ao vivo, relida por seu próprio autor ou outros intérpretes; pode figurar a trilha sonora de um audiovisual ou de uma apresentação teatral; pode, por fim, estar transcrita em alguma forma de notação musical. Dessa forma, uma canção transcende a ideia de manifestar-se em apenas um tipo de materialidade.

O caso deste esforço não é analisar uma canção, é analisar o produto material que compôs o manifesto tropicalista: o conjunto capa-e-disco, conforme foi editado em 1968. Assim, esta leitura prende seu enfoque a esses dois elementos constitutivos da obra, visando, especificamente nesse capítulo, leituras sobre a composição gráfica da

⁸² Entrevista cedida pelo músico a Dirceu Soares, publicada no Jornal da tarde a 20 de outubro de 1967. A íntegra da reportagem pode ser encontrada no website oficial de Gil através do seguinte link: http://www.gilbertogil.com.br/sec_texto.php?id=209&page=2 (Acesso a 04/04/2010).

capa e da contracapa em sua materialidade. Ao sobrepor essa abordagem proposta da obra-produto com a capa do disco-manifesto, chegamos à fala de Gilberto Gil na entrevista citada acima, onde caracteriza a música pop, sobretudo ao enfatizar seu caráter visual. Dessa forma tomamos por objeto – metafórico – um objeto – concreto – , pensando no papel – metafórico – do disco de vinil e de sua embalagem de papel – concreto.

Em um contato físico com a obra, o olhar sobre a capa é a primeira forma de percepção para com o seu conjunto. Apesar disso, não há abundância de trabalhos acadêmicos debruçados sobre esse objeto. Uma exceção interessante advinda da área da Comunicação é o trabalho de Mariana Lobo Simões, em seu artigo *Tropicália, o Mangubeat e o 'Pós-Mangue' nas capas de disco: Identidades, fronteiras e estéticas na narrativa imagética contemporânea*, em que sintetiza possíveis papéis da capa de disco como

A capa de disco se constitui, sobretudo, como um objeto de expressão artística que aumenta o prazer estético e comunicativo da obra musical, acentuando o sentido do olhar e permitindo ao espectador captar a atmosfera conceitual que se deseja transpor.⁸³

O LP dos tropicalistas tem, em sua especificidade de disco-manifesto, uma delicada relação com cada elemento discursivo de sua composição; desse modo, nos esforçamos em perceber a capa como parte integrante do prazer estético e comunicativo da obra, e do sentido dos olhares sobre ela, mais do que um aparato de complementação de uma obra que se caracterizaria somente pela música. Em outras palavras, reprocessando o discurso de Mariana Lobo Simões frente ao contexto da especificidade de seu objeto de análise, nos esforçamos no sentido de compreender essa capa como uma parte integrante de uma obra a um tempo musical e plástica, e não como um acessório que confere um complemento de fruição ou conceito a uma obra fonográfica, de acordo com o proposto por Favaretto na porção citada de seu livro *Tropicália: Alegria Alegria*.

⁸³ SIMÕES, Op. Cit. p.2.

No contexto dessa obra – o manifesto – a um tempo musical e plástica, enfatiza-se, como já sugerido, uma função da capa como a parte dessa obra onde ocorre o primeiro contato com o público leitor. Esse contato, no contexto da arte *pop* e de massa, é – ou pode ser – um contato de caráter imediato, instantâneo; um caráter facilmente associável ao conceito *pop*. Esse termo, *pop*, advém da língua inglesa e refere-se ambigualmente à abreviatura da palavra *popular* e ao verbo *to pop*, associado aos da língua portuguesa “estourar”, “disparar”, “rebentar”, assim como o *phrasal verb* “*to pop up*” denota “aparecer subitamente”⁸⁴: é justo dizer que um falante de língua inglesa definiria o efeito causado pelo *grid* na fotografia é que “*that grid makes the picture look like it’s popping up from the frame*”. Dessa maneira, o conceito de *pop* está ao mesmo tempo associado à ideia de uma arte popular capaz de atingir grande número de pessoas e a um procedimento instantâneo, veloz, momentâneo e, possivelmente, evanescente.

Relaciona-se também íntima – e, no caso, ambigualmente – com os conceitos de consumo e Indústria Cultural. Esses conceitos amplamente difundidos em porções mais intelectualizadas da crítica musical do período desvelavam-se em diálogo com as noções frankfurtianas apresentadas anteriormente. Se hoje uma possível maioria dos trabalhos recentes tem esse ideário por ultrapassado, convém lembrar que, quando da feitura do manifesto, as funções complementar e publicitária das capas de disco eram vasta maioria. Na música popular, filão mais amplo da indústria fonográfica, a função de capas de disco como parte da obra era, como advento massificado, bastante recente.

Concebendo sua arte não somente como um produto, mas também como capaz de – e talvez mesmo decorrente do ato de – tomar por parte de si outros produtos que surgem em situações de diálogo e/ou matéria prima, uma primeira apresentação instantânea da obra pode ser comparada a textualidades publicitárias. Trata-se então de um procedimento contemporâneo⁸⁵ a diversos outros adventos publicitários, dado o contexto do período em que diversas inclinações políticas e artísticas manifestavam-se através de cartazes e *slogans*, dialogando com a expansão da televisão como mídia de massa: cabe lembrar que, ao contrário do caráter local encontrado na diversidade de emissoras de

⁸⁴ De acordo com o Dicionário Michaelis. A definição, em sua versão Online, pode ser encontrada pelo link <http://michaelis.uol.com.br/moderno/ingles/index.php?lingua=ingles-portugues&palavra=Pop> (acesso a 04/04/2010).

⁸⁵ Na concepção previamente apresentada, conforme proposta por Giorgio Agamben.

rádio do período, as emissoras de televisão transmitiam suas programações em rede nacional.

Remontando à análise inicial que traçamos da capa, os dois logotipos da gravadora Philips fortemente destacados e delineados diagonalmente com o posicionamento dos artistas podem sugerir uma leitura associada a esse contexto. Constituindo sua obra como este produto comercial, o procedimento publicitário e o destaque dado aos logotipos confluem em um encadeamento diretamente relacionado a esse conceito de *pop*. Exemplo radical dessa leitura pode ser encontrado no texto de César G. Villela, artista plástico, capista de discos da gravadora Elenco. No ensaio *Capas de discos: os primeiros anos*, de Egeu Laus, o autor cita Villela quando este afirma que

Não se pretende que alguém entenda uma capa de LP mas sim que se sinta decisivamente atraído por ela. Assim, deve a capa provocar uma reação imediata, um impulso, um apelo. Seu pior fracasso é passar despercebida: ser um envoltório comum, sem força de venda. A capa deve “soar” graficamente, numa mensagem convincente e fácil de ser gravada.⁸⁶

Em contraposição, subsiste a ideia de conceber a capa como não somente uma imagem publicitária do produto final e verdadeiro que seria o disco, mas como uma parte do próprio corpo da obra, conforme já indicado, por exemplo, no texto de Favaretto. A partir disso podemos ensaiar uma oposição conceitual de, por um lado, capa como veículo publicitário da obra e, por outro lado, da capa como fração constitutiva da obra em si.

3.2 – A capa como prólogo ou manifesto do manifesto.

⁸⁶ LAUS Egeu. Capas de discos: os primeiros anos. In CARDOSO, Rafael (org). *O Design Brasileiro Antes do Design – Aspectos da História Gráfica, 1870-1960*. São Paulo, Cosac Nafy, 2006.

Retomamos a associação dos conceitos de manifesto e prólogo: ao pensarmos o prólogo como termo grego que indica “o que se diz antes”, pensamos-no como correlato a ideias de prefácio, preâmbulo e prelúdio, apontando então uma parte primeira do texto que pretende direcionar olhares leitores no decorrer desse texto, sugerindo caminhos de leituras. Essa associação analógica ao manifesto responde às próprias características das textualidades de manifesto que, de forma similar, pretendem também indicar caminhos de leitura para o movimento, as obras, atos e posicionamentos que este trilhará ou pretende trilhar. De forma parecida, podemos desenvolver uma associação entre a função do prólogo e uma possível função da capa de disco, compreendendo ambos como parte da obra que buscam sugerir leituras para o restante dessa mesma obra.

No verbete sobre o disco “Tropicália ou Panis et Circenses” (curiosamente, o verbete apresenta o termo “Circenses” grafado com “e”) do livro “100 discos fundamentais da MPB”⁸⁷, o autor Luiz Américo repagina da seguinte forma a confecção da capa: “A capa foi realizada em São Paulo na casa do fotógrafo Oliver Perroy que fazia trabalhos para a Editora Abril e a sua criação foi coletiva, todos davam sua opinião”, denotando desse modo uma inserção do procedimento de composição da capa na metodologia de coletividade adotada pelo grupo, situando assim o processo de criação dessa capa nos mesmos vieses da produção dos fonogramas. Dessa maneira os e as participantes engendraram na fotografia diversos aspectos das construções identitárias e das gestualidades que compõem também os fonogramas.

Pressupondo a leitura da capa como anterior à desses fonogramas da mesma maneira que se pode pressupor a leitura do prólogo anteriormente à do restante da obra, esses componentes de identidades e gestos denotam uma primeira impressão que pode prefigurar a leitura de identidade, gestos e modos de operação na audição dos fonogramas.

Desse modo, olhando em retrospecto, tentamos retomar a mencionada cena de um primeiro contato com a obra, apresentando uma fotografia e uma disposição de palavras que podem apontar caminhos que serão desenvolvidos no ouvir dos fonogramas: uma parte inicial, uma abertura. Anteriormente, aproximamos os conceitos de manifesto e de prólogo, apresentando-os como seções de caráter diagnóstico e prognóstico que estabelecem metas e caminhos, constituindo uma parte

⁸⁷ AMÉRICO, Luiz. *100 discos fundamentais da MPB*. Versão online acessada no website <http://www.luizamerico.com.br/fundamentais.php> 12/04/2010.

inicial de uma obra a ser desenvolvida. Aqui, conjecturamos pensar nessa capa de modo a aproximá-la desses conceitos, pensando-a como uma seção de contato inicial da obra que aponta possíveis direcionamentos para as seções posteriores.

Pensando nessa possível função do manifesto e/ou do prólogo, na indicação de leituras para o restante da obra, a ideia pode, em dados casos como o do disco-manifesto, ser relacionada a uma redução, uma condensação sintética de elementos que permearão a porção restante da obra. Grosso modo, essa função sintética resume elementos fundamentais da obra, de onde esse manifesto passa a acumular essa função de síntese. Aproximadas as funções de prólogo, manifesto e capa, ao conceber a capa como um prólogo, concebe-se também a possibilidade de, nesses determinados casos, abordá-la como um resumo, bem como o mesmo pode ser pensado em relação ao manifesto.

Se considerarmos todos esses fatores na leitura da capa do manifesto tropicalista, podemos associá-la analogicamente a um prólogo do manifesto, ou em situação limítrofe, a um manifesto do manifesto, prólogo do prólogo e talvez mesmo um resumo do resumo. Essa definição algo caricata dialoga com a própria ideia que apresenta, tendo em vista que esse caráter construtor de uma representação breve que resume e acentua as principais características do resumido remonta à própria definição do que é uma caricatura. Nesse ponto há possibilidade de uma intersecção entre os dois conceitos diversos e/ou divergentes de capa como um procedimento *pop*, que se propõe instantâneo e imediato; e um procedimento de capa como prólogo, que em via diversa do rápido procedimento *pop*, pretende-se parte de uma obra maior. Essa intersecção proposta situa-se no seguinte campo: apesar de caracterizar-se como parte integrante de uma proposta ampla de discussão e produção cultural, essa capa, por ser uma redução (capa) da redução (manifesto), prólogo (capa) do prólogo (manifesto), torna-se capaz de uma assimilação muito mais imediata, tornando-se assim, neste aspecto, pertinente também às linguagens adequadas a um procedimento *pop*. Desse modo, a capa opera no que pode aparentar um paradoxo, como um objeto cuja leitura esteja densamente arraigada no cerne desses dois vieses apresentadas.

Há inúmeras referências⁸⁸ que apontam ligações desses procedimentos (musicais e performáticos) *pop* adotados pelos

⁸⁸ Como sólido exemplo, vale a menção a *O Cancionista: composição de canções no Brasil*, de Luiz Tatit, que indica que essa “inegável predominância da visualidade” nessas acepções

tropicalistas a imagens e procedimentos visuais, desenvolvendo narrativas inspiradas em poesia concreta e artes plásticas – com as óbvias referências de Hélio Oiticica e dos grupos concretistas e neoconcretistas, por exemplo – cinema – com a notada influência de Glauber Rocha, por exemplo⁸⁹ – e diversas referências a histórias em quadrinhos – conforme a citação já mencionada de Gilberto Gil “Música pop é a música que consegue se comunicar – dizer o que tem a dizer – de maneira tão simples como um cartaz de rua, um outdoor, um sinal de trânsito, uma história em quadrinhos.”⁹⁰. Essas associações conceituais e metodológicas permitem tanto uma aproximação dos conceitos quanto de leituras sobre esses elementos: dessa forma, para adequar essas leituras à metodologia aqui proposta, é proposto um foco sobre essas imagens partindo de categorias que apresentem relações com essas referências de fazeres imagéticos.

Uma das referências tomadas é a obra de Will Eisner “Narrativas Gráficas”⁹¹, que serve como referência para leituras e interpretações de clichês adotados na disposição e nos elementos gestuais dos personagens representados nas fotografias. Outro trabalho que amparou essa análise foi o bastante explicativo *Watchmen’s Intersemiotic Narrative Mosaic: A Modelo f Potential Construction Of Creative Texts*,⁹² de Luiz Marcelo Brandão Carneiro, que apresenta uma aproximação do objeto tropicalista pela convergência de métodos de associados a fragmentação, justaposição, *bricolage* e contraste de múltiplas referências de estilos, caligrafias e narrativas que se engendram na obra, sublinhando em especial o seu uso contínuo e

icônicas. TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.267.

⁸⁹ “Porque, diretamente, profundamente influenciado, toda aquela coisa de tropicália se formulou dentro de mim, no dia em que eu vi Terra em transe. (...) Eu fui mais influenciado por Glauber e por Godard do que por Bob Dylan e os Beatles”, afirma Caetano Veloso em entrevista reproduzida no portal eletrônico Gafieiras (acessado em 10/08/2010 pelo endereço <http://www.gafieiras.org.br/Display.php?Area=InterviewsParts&Action=Read&InterviewsPartNo=11&IDInterview=25&IDArtist=24>).

⁹⁰ Como se pode perceber em diversos artigos, tão vários quanto *A Explosão de Alegria*, *Alegria*, texto de Augusto de Campos (publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em 25 de Novembro de 1967), o mencionado *Alegria Alegria*, de Favaretto, o *Manifesto Oficina O Rei da Vela* escrito por José Celso Martinez em 1968, e *A Tropicália e os Quadrinhos*, de Thomaz Pereira de Amorim Neto e João Cezar de Castro Rocha. Acessível pelo endereço eletrônico http://www.inicepg.univap.br/cd/INIC_2004/trabalhos/epg/pdf/EPG8-2.pdf (acesso a 12/10/2010).

⁹¹ EISNER, W. *Narrativas gráficas*. São Paulo: Devir, 2005.

⁹² CARNEIRO, Luiz Marcelo Brandão. *Watchmen’s Intersemiotic Narrative Mosaic: A Modelo f Potential Construction Of Creative Texts*. In: *Perspectivas de la Comunicación*. V.1 nº2, 2008. p.117-125.

ênfâtizado do termo “polifonia”. Adiante, discutiremos lugares de diferença dentro da polifonia que caracteriza nosso objeto, além de associarmos referências exemplares a ele.

3.3 A fotografia como lugar de diferença.

Detivemo-nos até este ponto na análise de diversos elementos constituintes da capa, apresentando a fotografia do grupo de manifestantes como um desses elementos e pensando-o em suas relações com os demais (letreros, logotipos, fundo), pouco aprofundando o olhar sobre a miríade de artifícios que compõe essa fotografia. O que realiza-se no presente subtítulo é um aprofundamento do olhar tanto sobre alguns desses artifícios quanto sobre os modos com que eles se relacionam. Começamos por uma descrição daqueles que são mais importantes para o desenvolvimento dessa análise.

Há dois lugares comuns quanto às relações interdiscursivas dessa fotografia. Um deles é a associação com a capa do álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, lançado pelos Beatles no ano anterior⁹³ e influência diversas vezes declarada por membros do grupo, sobretudo os Mutantes, Duprat, Gil e Caetano⁹⁴. A outra relação interdiscursiva frequentemente mencionada é a que se constitui com as fotografias de famílias, sobretudo as famílias tradicionais paulistas e mineiras, em geral decorrentes de empoderamentos políticos e econômicos do período da chamada “república café-com-leite”, com as quais a fotografia do manifesto foi por diversas vezes associada como “uma paródia”.

Outra fotografia com a qual um diálogo é pertinente é a fotografia dos modernistas brasileiros manifestantes da famosa semana

⁹³ Santuza Cambraia Naves, em seu *Da Bossa Nova à Tropicália* afirma que “Há muito em comum entre os LPs (...) A capa de Tropicália faz uma alusão direta à capa de Sgt. Pepper, do ano anterior”. Vide NAVES, Op. Cit, p. 49.

⁹⁴ Ainda mais: segundo Dunn, “when the tropicalist album appeared, it was heralded as a brazilian response to the Beatles’ *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*. (...) In a comparable fashion, *Tropicália ou Panis et Circenses* incorporates a broad array of old and new styles of national and international provenance”. Vide DUNN, Christopher. *Brutality Garden: Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. Chapel Hill: UNC Press, 2001. p. 93.

de 1922. Antes de especificar as abordagens para elementos constitutivos da fotografia, traçaremos breves apontamentos sobre os diálogos apresentados como lugares-comuns, comparando-os ao detalhe da fotografia da capa.



Retrato dos Modernistas manifestantes na semana de 1922, tirada em um almoço do Hotel Terminus, São Paulo.⁹⁵ Nota-se a similaridade das posturas de Oswald de Andrade (à frente) com a de Gilberto Gil, bem como o de diversos membros nas fileiras posteriores.

⁹⁵ Foto retirada de ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*. São Paulo: Globo, 2000. p. 211.



Detalhe da fotografia da capa do disco tropicalista.



Retrato da família Montiani, em 1945⁹⁶. Dentre as similaridades desta imagem tomada como exemplo com a capa do manifesto tropicalista, além das posturas dos membros da família, estão a construção do cenário em um ambiente composto em detalhes domésticos, como a janela, além do banco com o patriarca ao centro. A formalidade notada nos posicionamentos corporais, nas vestimentas e nas expressões faciais da maior parte dos familiares também pode facilmente ser posta em diálogo com o tom grave da fotografia do disco-manifesto, como Christopher Dunn afirma categoricamente em seu *Brutality Garden*: “The album cover of *tropicália* ou *panis et circensis* was a parody of a bourgeois family (...) which satirizes the conventions of a traditional bourgeois family”⁹⁷.

⁹⁶ Foto do acervo digital da família, acesso a 04/04/2010. Disponibilizada no website <http://www.montiani.com/fotos/montiani300.jpg>

⁹⁷ DUNN, 2001. p.93.



A disposição de rostos de celebridades com roupas, culturas e etnias diversas na composição da capa do famoso disco dos Beatles guarda relação estreita com a disparidade dos elementos de formações identitárias e gestuais presentes na capa do disco-manifesto. Para estreitar uma leitura acerca dessa noção de disparidade, procederemos de forma a especificar uma análise descritiva sobre elementos componentes dessa foto. Cabe efetuar breves descrições pontuando os elementos fundamentais a essa análise, descrições intercaladas com outras, de fins complementares:

Caetano Veloso e Gilberto Gil estão sentados em posturas similares portando, em mãos, quadros dos participantes ausentes no momento da foto, Nara Leão e Capinam. Seus trajes são, ao contrário dos demais colegas da foto, inverossímeis aos padrões mencionados anteriormente das fotografias familiares. Gil traja um roupão de estampa verde e botas, carregando no peito exposto um amuleto também verde. Caetano veste um capote verde-escuro, uma calça de um vermelho

berrante e tem seus cabelos desgrenhados. Suas posturas também são inverossímeis à formalidade das fotografias familiares, assemelhando-se mais à mencionada fotografia dos modernistas de 22. Caetano está sentado no encosto do banco, portando-se assim atrás e mais ao alto dos demais. Talvez não por acaso, Gilberto Gil – o único negro do grupo – está sentado no chão, o que dialoga com diversas posturas políticas e artísticas tomadas pelo artista quando do período da fotografia. Exemplo disso é o já mencionado texto da contracapa de seu disco tropicalista, onde Gil afirma: “a nudez é a soma de todas as roupas assim como o preto é a soma de todas as cores”.

O maestro Rogério Duprat está formalmente sentado no canto direito do banco. Veste-se e porta-se de maneira adequada a uma foto familiar tradicional, porém traz em mãos um objeto que por seu formato e pelo modo como é segurado assemelha-se a uma xícara, que pode remeter à mencionada República Café com Leite. Um olhar mais atento revela que, na verdade, o objeto trata-se de um penico.

Gal Costa e Torquato Neto também estão sentados no banco. Trajando uma boina e portando-se informalmente de pernas cruzadas, Torquato posiciona-se muito próximo a Gal, de modo que o corpo da cantora obstrui a visão do braço direito do poeta. Gal, por sua vez, senta-se com as mãos cruzadas sobre as pernas e porta-se praticamente sem expressão facial alguma. Sua perna esquerda tem o joelho totalmente coberto pelo vestido, enquanto sua perna direita, parcialmente encoberta por Gilberto Gil, está com o joelho à mostra, insinuando assim que desse lado seu vestido está mais erguido. Talvez não por acaso, é onde a mão de Torquato parece estar apoiada, embora tanto seu braço quanto a perna de Gal não estejam visíveis.

Os irmãos Arnaldo e Sérgio Dias Baptista estão posicionados mais ao fundo, portando ternos e camisas formais que contrastam com o contrabaixo elétrico e a guitarra que exibem consigo. Rita Lee Jones, em meio aos dois, traça também uma camisa formal, peça que estaria adequada à formalidade da foto se vestida por um homem. Trajada na cantora adolescente, gera contraste e assemelha-se à foto da família Kahlo em que a pintora Frida Kahlo posou vestida de terno e camisa.⁹⁸

Tom Zé posiciona-se ligeiramente atrás do banco, mas mais ao alto, posando por sobre uma cadeira dobrada. Veste um terno cinza e uma camisa de gola alta, e, não fosse pela cadeira, estaria também em

⁹⁸ A famosa fotografia da família Kahlo em que Frida posou em trajes masculinos pode ser encontrada em diversas referências, como em <http://www.archives.scene4.com/jul-2008/assets/images/Frida-Kahlo-Family-1926cr.jpg> (acesso a 04/04/2010).

uma posição bastante formal. Tem em mãos um saco de couro semelhante ao utilizado pelos antigos cangaceiros que por seu caráter bastante rústico gera contraste com sua vestimenta.

O fundo da fotografia é composto por um mosaico vitral de estilo neoclássico, com arcos concêntricos, que representa uma grande roseira encadeada por formas quadradas e retangulares que remetem a colunas da arquitetura clássica. No chão, cinco fileiras de ladrilhos quadrados que evidenciam a perspectiva da fotografia. Nas laterais, logo à frente dos artistas, plantas tropicais aparecem muito brevemente. Os quadrados sobre os quais os tropicalistas pisam e em frente aos quais se portam cercam praticamente toda a imagem, como se emoldurando-os nesses quadrados. “Quadrado” era – e ainda é – uma gíria bastante corriqueira que dialoga com a ideia de conservador, antiquado, indivíduo de mentalidade retrógrada e com outra gíria correlata, “careta”⁹⁹. Assim, os tropicalistas estão cercados de quadrados por quase todos os lados. Esses quadrados – os geométricos – apontam uma perspectiva para a fotografia que é diferente da perspectiva indicada pelo *grid* vermelho, amarelo e azul encadeado com os letreiros, gerando assim mais uma oposição gráfica.

Além dessas oposições vetoriais, há também um claro e amplo contraste entre os elementos acima apresentados. Das cores berrantes ao cinza dos ternos de Torquato, Tom Zé e Sérgio Dias; dos sapatos de Duprat e Torquato à bota tijolo de Gil; do vestido de Gal à camisa de Rita Lee; dos cabelos perfeitamente alinhados de Duprat às revoltas madeixas de Caetano ao cabelo afro de Gil, aos *haircuts* ingleses dos três Mutantes; da enfática e colorida disposição de todos os anteriores à ausência representada em preto e branco de Nara e Capinam; entre todos os elementos são traçados sensíveis contrastes. A diversidade de formações identitárias e de gestos componentes de singularidades¹⁰⁰ comporta entre as quatro retas que limitam a fotografia uma diversidade de discursos. Mesmo o cenário gera contraste, no cruzamento de perspectivas e na oposição entre a formalidade do mosaico vitral e a presença tropical das plantas propriamente ditas. Assim, é nos limites da fotografia que a capa opera na noção de diversidade de discursos.

Por outra via, a capa também tem em seus procedimentos um sensível conceito de discurso da diversidade. Esse discurso faz-se

⁹⁹ De acordo Com o dicionário Michaelis em sua versão online. Definição disponível em <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=quadrado> (acesso a 4/04/2010)

¹⁰⁰ “Identities” e “singularidades” conforme apontadas no capítulo anterior.

presente ao contraporem-se os alinhamentos dos letreiros e do *grid* ao alinhamento dos logotipos e dos artistas: a presença dessa adversidade opera no entrelugar desses adversos. Encontra-se também – e de forma similar – no cruzamento das perspectivas apontadas pelo *grid* e pelos quadrados da fotografia. Além disso, opera em sua forma mais clara e radical na própria fotografia. A sensibilidade clara das diferenças entre os elementos que compõem essa fotografia e sua coexistência denota também um discurso da diversidade que não está situado em nenhum dos elementos que constituem essa diversidade: o discurso subentende-se nos vãos, nos meios, nos entrelugares, no contraste entre os personagens tropicalistas e, por vezes, desses personagens consigo mesmos. Esse discurso da diversidade e essa diversidade de discursos constroem-se de maneiras bastante similares às da capa no decorrer dos fonogramas, objetos de análise do capítulo posterior. Antes de migrarmos o enfoque para esses fonogramas, a análise da capa encerra-se na discussão de um lugar outro que constitui a capa mesma: a contracapa.

3.4 A Contracapa como parte segunda

A capa do disco, em sua ambivalente função de prefácio e publicidade da obra, pode, como mencionado, ser pressuposta como primeiro contato do leitor/leitora com o disco, da mesma forma que pode-se pressupor a leitura do prefácio como anterior à da porção restante do texto. Há, entretanto, uma parte da capa que supomos de leitura imediatamente posterior à imagem frontal: a contracapa. Ocupando esse lugar de leitura secundária, a contracapa é, em inúmeros casos, posicionada em papel coadjuvante ao da imagem frontal. Exemplo disso é a edição em *compact disc* do disco-manifesto: além de omitir os logotipos da gravadora na capa, ela omite praticamente em sua totalidade a imagem da contracapa. Ao fazer essa opção, os responsáveis pela edição privaram-na de parte importante de sua totalidade. O mesmo ocorreu na reedição do disco-manifesto em *long play*, que trazia à frente um logotipo com os dizeres “Edição Histórica”, apesar de omitir igualmente o texto da contracapa. A imagem omitida por essas duas edições é a seguinte:

intervenções posteriores dos atores, diretores, técnicos, entre outros, que podem ressignificar de diversas maneiras o que foi sugerido no corpo do roteiro. De toda forma, o roteiro é um indicativo que, caracterizando-se componente progresso do filme, constrói apontamentos de modo similar à capa, ao manifesto e ao prólogo.

O filme sugerido nessa contracapa nunca foi realizado, e, possivelmente, nunca houve maiores intenções de sê-lo. Entretanto, a presença deste roteiro é, como indicado acima, condizente com o caráter de manifesto da obra. Em suas linhas, apresentam-se situações através de descrições cênicas e das falas dos personagens que se constituem a um passo caricaturais das construções identitárias desenvolvidas na contracapa e nos fonogramas, além de apontar contrastes na enfatizada diversidade constituinte desses discursos. Exemplo disso são os Mutantes perguntando em conversa informal para os colegas se já haviam ouvido “o disco novo do Jefferson Airplane”, banda psicodélica bastante popular na Califórnia naquele período. Outros exemplos são Rogério Duprat constatando “a música não existe mais. Entretanto sinto que é necessário criar algo novo”, a figura de João Gilberto “olhando pelos tropicalistas”, a cena em que cada personagem realiza uma fala desconexa das demais que propõe-se a ilustrar sua identidade. Aqui são evidenciadas vozes dissonantes de cujas incorrências nos fonogramas discutiremos no capítulo seguinte.

As falas e cenas apresentadas constituem-se, tal como a fotografia e o *design* gráfico da parte posterior, um preâmbulo que pretende-se tanto introdutório e balizador dos discursos que o seguirão quanto ele mesmo um compêndio de uma diversidade, de referências culturais, de procedimentos que em seu fazer tornam-se parte do corpo da obra, do discurso da diversidade e da diversidade de discursos. Em sua posição marginal ante a imagem frontal, a contracapa amputada de edições posteriores tem – ao menos nessa análise – relevante significação no conjunto da obra a um tempo plástica e sonora que é o disco-manifesto.

Comporta em si – e a partir de si – procedimentos, estética, identidades, singularidades e, sintomaticamente, vozes dissonantes.

4. A graça divina da Justiça e da Concórdia.

Compondo um objeto-disco, a capa e as músicas produzem conjuntamente uma significação geral, alegórica, enunciada como a fala de um sujeito que se figura no próprio enunciado. O disco, com efeito, realiza uma encenação das "reliquias do Brasil" (culturais, políticas, artísticas), ritualizando, ao desdobrar-se, o próprio ato de fazer música, também exposto à devoração. Este caráter "artificial", distanciado, aparece em cada detalhe da capa, na construção das letras, ritmos, arranjo e interpretação. (...)¹⁰¹

A premissa e a promessa da feitura desse capítulo apontam para a construção de uma análise dos fonogramas do disco-manifesto tropicalista, de maneira a um tempo coerente com os princípios teórico-metodológicos propostos no primeiro capítulo e também em processo articulado com o procedimento analítico desenvolvido no segundo. Dessa forma, pensamos em como os fazeres dos tropicalistas podem ser lidos em pontos interseccionais de elementos díspares, sobretudo quando esses elementos são a elaboração de um discurso da diversidade e de uma diversidade de discursos. Sobretudo ainda ao pensar em fazeres de identidades e subjetividades nos espaço da obra.

No capítulo 1, retomamos a título de exemplo a obra *Problemas de Gênero* de Judith Butler quando esta aponta que as identidades são não-cristalizáveis e construídas em suas ilusões de cristalização através de performances¹⁰². Conforme indica Butler, essas performances são repetições de estilizações do corpo; retomamos esse conceito para contrastá-lo aos registros que compõem os fonogramas em questão. Não deixa de ser desafiadora a noção de identidades não-estruturais e não-cristalizáveis contrastada com o registro imutável – então, por definição, cristalizado em suas formas – de uma série de performances. Essas performances pontuais, entretanto, passam por uma função eletiva que as qualifica como manifesto de um movimento, sendo, portanto, discursos de si. É possível, entretanto, pensá-las também como lugares de singularidades, de gestos que pela especificidade material do

¹⁰¹ FAVARETTO, Op. Cit., p. 79.

¹⁰² BUTLER, Op. Cit.

fonograma são invisíveis, mas não inaudíveis. Essas singularidades formam-se através de gestos que, se incapazes de atingir os olhos, são sensíveis pelo registro das materialidades dos corpos que emitiram os sons que os compõem e também pelas imagéticas e pelos encadeamentos propostos em – e através de – componentes das letras cantadas e outros instrumentos executados. Em outras palavras, os gestos se fazem perceptíveis como manifestações das materialidades dos corpos que emitiram ou causaram a emissão desses sons.

Dessa forma, tratamos de objetos tão invisíveis quanto eminentemente materiais, que são matérias-primas tanto para a elaboração de um discurso que pretende-se em algo similar a um guarda-chuva infinito – capaz de abarcar toda a noção de diversidade cultural do Brasil de 1968 – quanto para criar peças que sejam parte dessa própria diversidade à sombra do guarda-chuva.

Esse capítulo não será dividido por eixos temáticos no modo como o anterior o foi, de forma que começaremos as leituras partindo de uma análise do desenvolvimento das vozes que se fazem ouvir nos fonogramas e de diálogos com as abordagens adotadas. No decorrer dessas operações, discutiremos como passagens instrumentais e de sonoplastia estabelecem diálogos com essas vozes. Por fim, discutiremos também algumas especificidades das letras das canções relacionadas às suas vozes, instrumentos e contextos.

4.1 Eu quis cantar

Existe uma voz humana, uma voz que seja voz do homem como fretenir é a voz da cigarra ou o zurro é a voz do jumento? E, caso exista, é esta voz a linguagem? (...) E se algo como uma voz humana não existe, em que sentido o homem pode ainda ser definido como o vivente que possui linguagem?¹⁰³.

¹⁰³ AGANBEM, Giorgio. *Infância e História*: destruição da experiência e origem da história. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005. p. 13.

A análise de letras de músicas e também a análise das melodias cantadas dão-se em diversas obras como que dotadas de uma autossuficiência, operando em termos práticos como se as palavras e as notas musicais dissessem por si tudo o que da obra é relevante para aquelas análises¹⁰⁴. Em última instância, esses recortes causam um apagamento da voz que entoa as palavras e melodias, deixando despercebidas inúmeras características, tanto nas peculiaridades de suas tessituras, prosódias, intensidades, sotaques, encadeamentos, entre outros fatores, bem como nos referenciais que essas vozes podem causar trazendo elementos externos ao fonograma. O que pretende-se aqui é um atentamento maior às especificidades dos registros vocais analisados, pensando-os como elementos fundamentais para essa leitura dos registros. Em outras palavras, pensar não somente no que a voz canta, mas na própria voz a realizar em ato essas leituras.

Como é evidente, essa abordagem não é uma abordagem inédita. A despeito de inúmeros estudos de fonética e fonologia, há leituras cujo escopo e método buscam outras abordagens da voz. Alguns deles – com os quais este trabalho estabelecerá diálogos – são os diversificados textos listados a seguir: *Romeo And Juliet*, de William Shakespeare, *Experimentum linguae* e *Ensaio sobre a destruição da experiência* que introduzem o livro de Giorgio Agamben *Infância e História – destruição da experiência e origem da história*, assim como *Michel Foucault – O trajeto da voz na ordem do discurso*, de Pedro de Souza, *A Condição Humana*, de Hannah Arendt, *Tropicalista Lenta Luta*, de Tom Zé, *The singing neanderthals: the origins of music, language, mind, and body*, de Steven J. Mithen, *A letra e a voz: A literatura medieval*, de Paul Zumthor e *For more than one voice: toward a philosophy of vocal expression*, de Adriana Cavarero. O principal traço que relaciona os textos mencionados passa pelas abordagens que nessas obras apontam para o objeto voz, ou às vezes enquanto objeto.¹⁰⁵

Em conformidade com texto de Pedro de Souza apontado anteriormente, o intento dessa abordagem é perceber a voz como um fenômeno acústico. Essa implicação proposta pelo autor faz com que novamente remetamos aos estudos de física básica dos livros de

¹⁰⁴ A respeito dessa inclinação tomada por uma tradição e analistas da Tropicália não é necessária uma lista de exemplos específica: a sessão de referenciais bibliográficos ao fim do texto deve servir como um bom enumerado de exemplos.

¹⁰⁵ Quanto a demais relações entre essas obras e como, em sua disparidade, constituem uma coesão documental, há uma continuidade argumentativa no título conclusivo deste trabalho.

colégios secundaristas, onde as propriedades do som são definidas a partir de três parâmetros: o seu volume, correspondente à amplitude da onda sonora; a altura, correspondente à frequência de vibração da onda; e o timbre, característica não quantificável e de difícil classificação, correspondente ao desenho, à forma do desenho da onda. Essas classificações, esses parâmetros de análise do som são mais próximos à intenção da abordagem aqui proposta do que o são diversas outras abordagens que enfocam a palavra como ponto nodal. Os trajetos de volume, altura e o inquantificável timbre, bem como ritmos, cortes e outras marcas da fala são balizadores do olhar – ou ouvir – que pretendemos adotar.

O trabalho mencionado de Pedro de Souza¹⁰⁶ aponta que considerar frequências, intensidades, *pitch*, é percorrer o trajeto da voz, e que, nesse trajeto, é importante atentar aos modos como, no ar que a ancora, a voz possibilita pensar mundos discursivos possíveis aos quais ela se reporta, mostrando em si a variedade do dizer, passando por momentos em que a própria voz traz ou pode trazer o pensamento da diferença e da experiência. Entretanto, essa voz não ecoa como um fenômeno semântico, apenas acústico, consequência e causa da materialidade do movimento no ar causado pela vibração das cordas vocais. Para isso, recorre a Michel Foucault quando, em suas enunciações, afirma que a materialidade da voz é uma desarticulação com respeito à linguagem que suporta o discurso e é o próprio discurso em vias de se fazer.

Giorgio Agamben aponta em Platão um momento fundador na história da metafísica como aquele em que, a partir da realidade concreta da fala, a língua é isolada como momento de pura significação. Se este momento é acenado por Platão em *Sofista*, o passo decisivo é dado por Aristóteles nas *Categorias*, onde discorre que algumas coisas se dizem segundo uma conexão (*katà symplokén*), enquanto outras coisas são ditas sem uma conexão (*áneo symplokés*). Por exemplo: “Caetano correu para os braços de Tom Zé” é uma fala articulada, enquanto “Caetano Tom Zé Braços” não o é. No discurso sem conexão não se diz, semanticamente, na realidade, nada, embora a ele sejam possíveis atribuições de sentidos. Aqui, demarca-se uma separação da fala como despida de valor semântico.

Se Agamben percebe essa ruptura em Aristóteles, Pedro de Souza afirma que Platão, em seu *República*, já aponta uma relação de

¹⁰⁶ SOUZA, Pedro de. *Michel Foucault: O trajeto da voz na ordem do discurso*. Florianópolis: Editora RG, 2009.

diferenciação entre essa voz desarticulada e a voz articulada nos termos estruturantes da *phoné*. Entretanto, indica que para os gregos era impossível conceber que o que há de mais fundamental na linguagem humana é o som, a voz que forma e modela o som, o som que não é apenas signo, significado. Para os gregos da antiguidade clássica, tanto os sons emitidos pelo homem quanto os sons dos animais e das coisas eram compreendidos pelo termo *phoné*. Entretanto – ou mesmo por isso? – para Platão e Aristóteles, a voz não pode ser concebida como desarticulada da fala. Tal pressuposto de um modo grego de pensar como as relações entre voz e fala podem ser contrapostas à pluralidade de termos e conceitos ligados aos fenômenos acústicos mencionados pelos hebreus em documentos como o velho testamento da Bíblia.

Começemos por retomar a criação do mundo segundo o Velho Testamento. Nesse livro, o momento de criação fundamental se dá quando Deus se faz verbo, situando já aí um valor para a palavra diretamente relacionado com a noção de materialidade, em que o valor semântico das palavras é nulo ou secundário ao milagre da criação material. O milagre é operado através da voz: Deus manifesta-se através dela e pode ser alcançado pelos humanos através da oração, dos cânticos – da voz. Segundo Pedro de Souza, o termo hebreu correspondente à relação entre o termo latino *pneuma* e o termo grego *phoné* é o etmo *qol*, que refere-se também aos sons do vento e das tempestades. O efeito da respiração, por sua vez, é o termo *ruah*, que denota uma manifestação do ar articulado. Além disso, há o termo *amar*, que indica o ato da fala profusora de sentido, que expressa uma significação, um conteúdo. Assim, enquanto *amar* indica dimensões acústica e semântica da voz, *qol* indica apenas a sua dimensão material. Ainda no Velho Testamento o termo hebraico que aponta a comunicação de Deus com os homens é *amar*, mas a voz de Deus é também mencionada como *qol* e como *chophar*, palavra que refere-se ao som de uma trombeta, utilizada nos momentos em que a voz de Deus não é importante por sua expressão semântica, mas por sua própria ressonância, por ser a voz específica do Criador.

Steven Mithen, em seu *The Singing Neanderthals...*¹⁰⁷ aponta para uma dimensão mais antiga da voz destituída de caráter semântico. Na obra, traça considerações sobre como o *Homo Neanderthalis*, que coexistiu com o *Homo Sapiens*, era dotado de um sistema fonador desenvolvido mas não da capacidade de criar referenciais simbólicos

¹⁰⁷ MITHEN, Stephen. *The Singing Neanderthals: the origins of music, language, mind, and body*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 2005.

como seu contemporâneo *Sapiens*. Defendendo a ideia de que os neanderthais tinham uma comunicação oral desenvolvida, o autor a associa ao que podemos analogicamente cooptar ao *qol* hebreu. Para Mithen, a comunicação do *neanderthal* tinha, desenvolvida em si, uma aproximação com o canto. Relacionamos aqui as ideias de Mithen às de Carl Einstein em seu narrar da arte rupestre, quando o homem primitivo passa a imprimir nas paredes um baixo relevo de sua mão feito com o uso de uma zarabatana e barro. Forjando ali a impressão de sua mão, o primitivo desenvolvia uma identificação, uma materialidade que remontava à sua presença física e única, à *sua* mão. De forma parecida, Hannah Arendt aponta que a voz é, antes de uma faculdade de significação que permita a comunicação e ou distinção humanas aos outros animais, uma distinção de um para com o outro, para com todos os demais. Ao discutir essa abordagem, o livro de Adriana Cavarero referencia-se ao canônico William Shakespeare, em seu *Romeo And Juliet*. Além da ênfase notória às sonoridades e encadeamentos que traçam-se em suas linhas, o texto é referido por uma cena específica, a cena da cantina, na qual a personagem Romeo canta:

She speaks yet she says nothing: what of that? (...)
My ears have not yet drunk a hundred words
Of that tongue's utterance, yet I know the sound¹⁰⁸

Ao longo dos versos problematiza-se uma situação em que, segundo o prefácio de *For more than one voice: toward a philosophy of vocal expression*, uma característica fundamental da tragédia localiza-se justamente no fato de que o protagonista reconhece a voz de sua amada, de modo a não distinguir as palavras por ela cantadas, mas sim distinguir a especificidade de sua voz em relação a qualquer outra. Da mesma forma, ele introduz-se à sua amada sem frisar seu nome, mas através de sua fala, do ato de falar em si, da particularidade de sua voz. Aqui, recordamos o conceito de Paul Zumthor quando afirmando que a identidade de um intérprete é evidenciada tão logo abre a boca, abrindo assim frestas conceituais que permitam um olhar direcionado à voz em si, e não somente pela palavra oral: o enfoque é deslocado ao suporte

¹⁰⁸ Texto completo em inglês disponível em <http://www.william-shakespeare.info/script-text-romeo-and-juliet.htm> (acesso a 12/05/2010)

físico dessa palavra.¹⁰⁹ Esse local é entendido pelo autor como implicando um corpo, uma presença: entretanto, o que é buscado aqui é uma impressão desse corpo em outro meio físico (e, portanto, associado ao termo “mídia”): o fonograma.¹¹⁰

Se percorremos de Foucault a Platão, Aristóteles, o Velho Testamento bíblico, *neanderthais*, *sapiens* e Romeo Capuletto pelo traço da possibilidade de identificações da voz – ou das vozes – que compõe – ou compõem – esses discursos, devemos ser capazes de aproximar este traço do objeto ao qual esta tarefa se propõe: a gravação da música, mais especificamente a composta e executada para e no disco-manifesto. Ainda no escopo dos textos, essa denominação da voz como especificidade do corpo é veementemente discutida por Tom Zé em diversos trechos de seu *Tropicalista Lenta Luta*, sobretudo no “Ritual Secreto Amoroso: Namorada-Radiola”. Diz:

A nova engenharia de som resgatava o tato. “Aristificava” um sentido e humanizava o corpo. Tornava impossível evitar o corpo. A letra poderia se referir a solidão, amor, saudade, tristeza ou qualquer abstração civilizada, mas era um corpo de poros e humores que vibrava selvagem e pecador na frente da radiola. E de que modo confessar esse novo pecado a padre Waltério? Esse pecado sem nome?

(...)

É verdade que esse corpo vivo era um mapa gráfico sonoro.

¹⁰⁹ Há ainda outras empreitadas que buscam a compreensão da voz destituída da palavra que não devem ser omitidas, como é o caso da de Gilles Deleuze. Em *Estilo e repetição: Deleuze e algumas poéticas contemporâneas*, Annita Costa Malufe sintetiza: “(...) em Deleuze, seria mais pertinente a utilização do termo vocalidade, ao buscarmos uma palavra que favoreça nossa tentativa de ultrapassar a distinção discurso falado X escrito e, ao mesmo tempo, possa nos aproximar da idéia de uma presença do som da voz nas linhas aparentemente (ou empiricamente) silenciosas do papel.” O referido artigo pode ser encontrado pelo endereço (acesso a 13/08/2010):

http://www.lettras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/062010/textos/cl26062010Annita.pdf

¹¹⁰ Uma leitura acerca das contribuições de Zumthor para o estudo da voz enquanto fenômeno de mídias sonoras, bem como uma discussão das especificidades do uso da voz nessas mídias, pode ser encontrado no trabalho *Sons, Vozes e Corpos na Comunicação*, de Simone Luci Pereira. O corpo de texto pode ser acessado pelo endereço (acesso a 12/08/2010) http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/4637/1/NP6PEREIRA_SIMONE.pdf

Ao enfatizar a qualidade física do som, pondo em segundo plano as “abstrações humanas”, Tom aponta o descolamento da voz como fenômeno semântico da sua experiência musical. Entretanto, em “Na Fonte da Nação”, essa experiência apresenta-se como prévia às palavras, narrando seu contato com lavadeiras cantantes na Fonte da Nação, quando criança.

Tudo era nítido, vibrante, um punhal de cores. Então eu ouvi, então eu ouvi: todas as lavadeiras e os aguadeiros cantavam uma incelência, com aquela voz fanhosa, aguda, nua, de muitas dores. E eu, criança, desprevenido, desprovido da intercessão dos nomes, que nos adultos alivia o choque, fiquei ali, atingido pelo raio, paralisado na trovoadas de minha primeira emoção estética. Toda a música que faço é sempre uma tentativa de repetir o que ouvi naquele instante.¹¹¹

Estabelecendo essa experiência como sua primeira emoção estética, Tom novamente aproxima-se, por estar “desprovido da intercessão de nomes que nos adultos alivia o choque”, dos trajetos da voz enquanto ato, enquanto fenômeno acústico. Ou como, por fim, explicitaria em “A Luta do Ouvindo Contra o Olho”

Inicia-se para nós a experiência do som como sujeito. Protagonista privilegiado, ele não tem outro desejo, que não o de ser som. Apresenta-se nu, em estado primal, sem metáforas, sem melodia, sem signos. Um som que se quer absoluto; que quer ser só presença física. Apenas e tanto.¹¹²

Talvez não por simples coincidência, as duas influências mais comentadas do grupo tropicalista – os Beatles e João Gilberto –

¹¹¹ TOM ZÉ, Op. Cit. p.101.

¹¹² TOM ZÉ, Op. Cit., p.108.

valeram-se desse recurso para compor obras que são pontos nodais das leituras que buscamos desenvolver. Começamos pelos Beatles, mais precisamente pela canção “*Revolution #9*”, presente em seu disco autointitulado que, tanto em seu sentido cronológico quanto no proposto por Agamben, faz-se contemporâneo de diversos procedimentos tropicalistas.

Experimentação bastante radical para os padrões da época, “*Revolution #9*” é uma longa colagem de sons que não apresentam uma significação evidente e dialoga com – emula? – fazeres de vanguardas musicais, sobretudo as que aproximam-se dos limites da não-música. Ao longo de seus oito minutos e doze segundos, a composição apresenta uma panaceia de vozes sem conexão evidente, que vão de gemidos, gritos e sussurros individuais a urros de multidões. No decorrer das vocalizações coladas, uma voz repete a expressão “*number nine*” de maneira quase incessante. A ausência de uma significação clara de todas essas vozes aponta para o que elas tem em si de gestual, e embora anônimas, tem nos contrastes de suas singularidades – que vão de gritos desesperados ao balbuciar de um bebê – o elo comum de localizar-se sob o imenso guarda-chuva do título “*Revolution*”. Conforme apontado a seguir, este método de significação de uma coletividade a partir dos traços individuais e singulares de seus componentes será um elemento chave na análise dos fazeres de fonogramas do manifesto.

Outro modo de articulação desses fazeres dialoga fortemente com os procedimentos adotados por John Lennon em sua canção de 1970 “*Mother*”. Inspirada pela terapia do grito primal (*Primal Scream*), a canção narra as frustrações do eu-lírico causadas pelo abandono de sua mãe, situação vivida pelo autor em sua infância. Essa apropriação da terapia do grito primal pressupunha a liberação dos sentimentos através da voz, em forma de gritos que Lennon incorporou à canção. Em seu último trecho, repete-se inúmeras vezes a expressão “*Mamma, don’t go, Daddy, come home*”. A cada repetição, Lennon dá uma crescente entonação de grito, de modo que, ao final da sequência, a expressão semântica da sentença torna-se secundária, irrelevante frente à vocalização do cantor. Assim, através da radicalização de sua exposição e da liberação emocional decorrente tanto da metodologia do grito primal, quanto de suas experiências traumáticas e mesmo de uma materialização de sua concepção musical, o artista, ao longo das repetições de seu verso, despe-o de seu valor semântico e enfatiza-o em seu valor acústico.

Exilado na Inglaterra de John Lennon, Caetano Veloso realizou, no ano seguinte, procedimentos parecidos em seu primeiro disco inglês. No fonograma de sua versão para a popular canção “Asa Branca”, Caetano realiza diversos procedimentos de entonação e emissão que transportam o enfoque semântico para o valor acústico de sua interpretação, como seu forçado sotaque interiorano da Paraíba, modulações intensas de sons anasalados, *scats*, estalos de língua e lábios, entre outros. A aproximação de sua situação de exilado para com a proposta na letra da canção evidencia-se pelo fato de esta ser também referente a uma situação de exílio, de deslocamento. Todavia, a interpretação de Caetano nos termos referidos abre outras possibilidades de leitura que podem a um tempo ir além da especificidade da situação de exílio, ao passo que pode também sublinhá-la.

De forma consoante, Caetano desenvolve no mesmo *long play* a faixa “Maria Bethânia”, em que Caetano aproxima a palavra “*Better*” à palavra “Beta”, apelido de sua irmã, a quem faz interlocutora nessa canção. Se o uso de ambas as línguas, Português e Inglês, já era corrente – e apresentado de maneira crítica – desde “*Baby*” (do disco-manifesto), tendo passado por diversas canções, como “*Empty Boat*”, no LP anterior (1969), Caetano utiliza o corpo de “Maria Bethânia” (a música) para fundir palavras dos dois idiomas, pronunciando a palavra “*better*” – com um sotaque característico do inglês britânico, onde o “*tt*” é pronunciado de maneira explosiva, de modo cada vez mais parecido com “beta”, formando o que pode-se metaforizar como um degradê do Inglês ao Português. Uma audição mais específica aponta que a pronúncia de Caetano na língua inglesa no decorrer das estrofes anteriores é mais facilmente associável a sotaques americanos: partindo-se desse pressuposto, a vocalização do refrão cria um cromatismo de emissões que vai da América do Norte à Inglaterra e ancora em Santo Amaro da Purificação, no interior da Bahia, de onde o eu-lírico afirma esperar as novidades.

Por fim, remetemos também à canção “De Conversa/ Cravo e Canela”, lançada por Caetano em 1973 no álbum *Araçá Azul* e à trilha sonora que gravou para o filme *São Bernardo* no ano anterior. Sobre elas, Caetano afirma em seu *Verdade Tropical*:

A primeira faixa que gravamos - e que abre o disco - é uma peça vocal sem letra e sem melodia. Nascida da experiência com São Bernardo, ela consiste em gemidos e grunhidos

superpostos, sons de vozes brasileiras em conversa (o título “De conversa” vem do fato de João Gilberto - sempre ele! - ter, pouco antes, gravado o samba de Lúcio Alves “De conversa em conversa”), em que se mantêm os sotaques mas se abstraem as palavras. A isso se somava percussão tocada por mim mesmo sobre meu corpo.¹¹³

Partindo dos exemplos mencionados, identificamos duas metodologias para realizar os fazeres da voz cantante enquanto fenômeno acústico: o primeiro – a exemplo de “*Revolution #9*” – contrapõe uma diversidade de emissões advindas de múltiplas vozes, fazendo com que as marcas das singularidades dessas vozes contraponham-se em uma composição que, como já proposto na capa/prólogo/manifesto do manifesto, traz em si e constrói a partir de si um discurso que não é somente a soma de seus componentes, mas um contraste de diversidades que, em seus vãos e entrelugares, apontam um discurso do contraste. O segundo modo de operar as vozes se dá – conforme exemplificado em “*Mother*”, “*Maria Bethânia*” e “*Asa Branca*” – pela contraposição de diversas emissões acentuadamente diferentes partindo de uma mesma voz, apontando assim significações diferentes para termos recontextualizados ou mesmo apagando essas significações para voltar-se o escopo para a voz propriamente dita. Esclarecidas as formas de abordagem dos fonogramas do disco-manifesto, bem como alguns traços analíticos anacrônicos que às precedem e, segundo Agamben as tornam contemporâneas, podemos enfim debruçar-nos sobre o objeto: os registros vocais dos fonogramas.

4.2 Alegorias, Alegorias.

¹¹³ VELOSO, Op. Cit.

A tessitura, subsidiária da entonação, tal como definida na prosódia, importa, neste trabalho, como elemento heurístico ou descritor da voz que se desenha na enunciação em ato¹¹⁴.

Diferentemente do conceito moderno, essas palavras [ação e discurso] não eram tidas como grandes por exprimir grandes pensamentos (...). O Pensamento era tido como secundário no discurso; mas o discurso e a ação eram tidos como coevos e coiguais, da mesma categoria e da mesma espécie; e isto originalmente significava não apenas que quase todas as ações políticas, na medida em que realizadas fora da esfera da violência, são realizadas por meio de palavras, porém, mais fundamentalmente, o ato de encontrar as palavras adequadas no momento certo, independentemente da informação e da comunicação que transmitem, constitui uma ação¹¹⁵.

Começaremos a análise do registro propriamente dito por debruçar-nos sobre – e atentar os ouvidos a – um fonograma de pequena repercussão na imensa maioria dos textos acadêmicos que estudam o disco-manifesto: “Lindonéia”, composta por Caetano Veloso e Gilberto Gil e cantada por Nara Leão. Nessa canção, tanto os fraseados melódicos da voz quanto os do arranjo instrumental composto por Rogério Duprat – também como a estruturação harmônica, rítmica e lírica – todos apontam para uma estética típica dos boleros populares no Brasil nas décadas de 1940 e 1950. Partindo-se da maioria de suas convenções musicais, tratar-se-ia de um registro em muito típico dessa estética. Entretanto, a voz de Nara Leão estabelece um contraponto a estes referenciais. Cabe aqui remontar ao fato de que Nara Leão foi uma artista fortemente associada ao advento da Bossa Nova, sobretudo por suas interpretações de canções como “O Barquinho”. Causa e efeito dessa associação advém do estilo de interpretação adotado pela cantora no decorrer de sua carreira até então, fortemente associada a João Gilberto e, portanto, a emissões suaves, delicadas, aparentadas do

¹¹⁴ VINCLAIR apud Souza, Op. Cit. p.62

¹¹⁵ ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. São Paulo: Universitária, 1987. p.16.

cool jazz estadunidense – sobretudo por artistas como Chet Baker – que era, em sua estética *cool*, frequentemente apontado como uma antítese dos populares cantores influenciados pelos boleros a que o arranjo de “Lindonéia” remonta. Em outras palavras, aponta Tom Zé em seu *João da Esquina* sobre essa linha vocal influenciada de João Gilberto,

Esse era um dos “toques” de João: aquela voz sem impostação, fio de voz, colocada mais no nariz, sem vibrato, dando tudo com enxuta economia ao novo microfone dinâmico, cujo correspondente no nosso mundo cotidiano era o prosaico banheiro, onde João descobriu e ensaiou a dita voz.

Naquele tempo de vozes quebra-cristal ninguém, em são consciência, poderia dizer que “aquilo” era um cantor.

O elementar e complementar era o sentido rítmico, o mais sugerido que obedecido, com os acentos tonais boiando sobre as águas dos marços e dos compassos.

O barquinho vai.¹¹⁶

A sobreposição de estéticas então apontadas como divergentes e mesmo antitéticas pode facilmente remeter a uma leitura da canção como um lugar de contraste. O sincretismo entre o expressivo, explosivo e caricato arranjo e a pouco potente, precisa e sutil entonação desenvolvida por Nara ecoava fortemente em frente a discussões então correntes acerca de identidades brasileiras e seus lugares sociais e políticos, mas, além disso, estabelecia um lugar de enunciação situado em um ponto interseccional do binômio “*kitch/cool*”. Esse ponto é atingido através não somente do contraste dos elementos, como também pelos caminhos que a voz de Nara toma no decorrer da sua interpretação. Se em grande parte da canção sua voz responde às características que lhe são esperadas, mais notadamente o canto precisamente afinado e de sílabas limpas e claramente divididas, ao entoar a parte final do refrão – em que a

¹¹⁶ TOM ZÉ, Op.Cit. p.102.

letra assemelha-se de forma paródica e caricata, conforme veremos adiante, aos boleros que a canção emula, nas palavras:

Oh, meu amor
A solidão vai me matar de dor
Vai me matar
Vai me matar de dor

Nesse trecho, a cantora altera sutilmente a impoção de sua voz e a divisão silábica que adotava. Nara realiza pequenos glissandos que mantêm uma união entre as sílabas, além de realizar pequenos vibratos nas vogais e modificar a duração das notas, encurtando algumas e alongando outras de forma a recompor o ritmo de seu encadeamento, sobretudo na referida repetição do verso “vai me matar”.

Todos esses pequenos procedimentos aproximam essa voz característica da Bossa Nova das chamadas cantoras de “dor-de-cotovelo”, realizando assim um percurso vocal que ressignifica seu fazer enquanto fenômeno acústico e estabelece referências únicas para a composição do fonograma. Esse procedimento é em muito similar ao indicado nos exemplos de “*Mother*”, “*Asa Branca*” e “*Maria Bethânia*”. Há também diversos outros casos de fonogramas do disco-manifesto que adotam essa metodologia, como no caso de “*Geléia Geral*”, escrita por Gilberto Gil e Torquato Neto, registrada aqui com vocais de Gilberto Gil e arranjos de Rogério Duprat.

“*Geléia Geral*” apresenta a voz de Gil em uma articulação fonética bastante próxima da corrente em sua fala, conforme pode apontar-se na pronúncia do “ó” aberto na palavra “*tropical*”. Entretanto, o encadeamento rítmico e melódico tomado pela voz é derivado fortemente – e, portanto, referencial – das estéticas tradicionais do repente como pronunciado em regiões sertanejas, sobretudo em algumas regiões do nordeste brasileiro, conforme o próprio Gil já realizou em outras canções como “*Viramundo*”. No trajeto vocal delineado no decorrer do fonograma há uma pequena interrupção no tom caricato do cantar à chegada do refrão:

Ê, bumba-yê-yê-boi
Ano que vem, mês que foi

Ê, bumba-yê-yê-yê
É a mesma dança, meu boi

Coerentemente com a associação entre bumba meu boi e o “yê-yê-yê” – ou “iê-iê-iê” denominação dada à época para canções da chamada *British Invasion*, advindas de bandas de rock inglesas como os Beatles e seus correlatos nacionais – Gil canta a primeira palavra “boi” com uma voz rasgada, forçando a emissão para deixá-la rouca e intensa. A seguir, Gil encerra o refrão novamente com a palavra “boi”, cantando uma melodia descendente que resolve a tensão melódica ao cantar na tônica a última nota. Assim, ao cantar a palavra “boi” pela primeira vez, Gil cria uma tensão que não é somente melódica mas também está na própria forma de emissão de sua voz, e resolve o refrão novamente com a palavra “boi” não somente em sua melodia, mas no modo descontraído de emissão, de ritmo levemente quebrado pelo glissando sutil da sílaba “dan” e por uma sutil modulação na palavra “boi”.

Se a voz de Gil já percorreu até então uma trajetória que traz em seu fazer outras vozes, no trecho seguinte da canção esse caráter acentua-se ainda mais. A canção diz:

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

Além de referir-se na letra cantada a voz como significativa por si, enfatizando não o que pode ser dito mas sim o ato de dizer, Gil altera radicalmente sua maneira de emissão, emulando então uma forma declamada de emitir que remete tanto a uma declamação calorosa de poesia, quanto a um apresentador circense ou mesmo um artista popular de praças públicas. Passada a intervenção, Gil retorna à maneira anterior de cantar. O que aqui é relevante é o modo como através de sua voz, Gil trouxe à baila, bem como Nara em “Lindonéia”, outras vozes, criando no decorrer da canção uma narração que aponta em si uma multiplicidade de falas que parte de apenas uma voz mas que ganha um caráter referente. Em seu “Michel

Foucault – o trajeto da voz na ordem do discurso”, Pedro de Souza afirma que a tradição dos comentadores da obra de Michel Foucault vem a sedimentar uma ideia de que, através de sua voz, o autor:

(...) ressoa uma multidão de outras vozes com as quais não rivaliza, mas entra em uma relação de exterioridade. Quando o ouvimos, ou mesmo quando lemos em voz alta seus textos, percebemos vozes múltiplas entoando diversamente e cortando a cadeia enunciativa.¹¹⁷

Podemos traçar aqui uma linha de confluência entre os fazeres de Foucault através de sua voz e os fazeres mencionados de Gil e Nara. Todos eles criam em seus discursos – que, ditos ou cantados, manifestam-se oralmente – modos de estabelecer ressonâncias de outras vozes nas suas próprias, modo também convergente com os exemplos citados de “Asa Branca” e “Maria Bethânia”. Há, entretanto, outra forte vertente de operação vocal no disco-manifesto: aquela que, ao invés de fazer ressoar múltiplas vozes nos trajetos de uma só voz, faz ressoar as singularidades de diversas vozes sobre o guarda-chuva de uma mesma canção, assim como apontado no exemplo de “*Revolution #9*”. É o caso da canção “Três Caravelas”.

Versão de João de Barro para a original em espanhol “*Las tres carabelas*”¹¹⁸, a canção é cantada por Caetano Veloso e Gilberto Gil e tem seu arranjo feito por Rogério Duprat. É relevante à abordagem o fato de que as duas versões, original e traduzida, tem diferenças substanciais na suas letras: enquanto a versão original narra uma história de amor decorrente da chegada de Cristovão Colombo a Cuba, a versão brasileira é de tom fortemente ufanista, suprimindo a história de amor constante da versão original. Seguem as letras, lado a lado, encadeadas com fins comparativos:

¹¹⁷ SOUZA, Op. Cit. p.37

¹¹⁸ Pesquisando em toda a bibliografia adotada, bem como em websites de busca e portais de música, não houve um relato sequer sobre a proveniência da canção original. Em sua letra e caracteres harmônicos, rítmicos e melódicos, há forte evidência de que seja originária de Cuba, mas abre-se também considerável possibilidade de que seja um pastiche de canções cubanas.

Un navegante atrevido
Salió de Palos un día
Iba con tres carabelas
La Pinta, la Niña y la Santa María

Hacia la tierra cubana
Con toda sua valentía
Fue con las tres carabelas
La Pinta, la Niña y la Santa María

Mira, tu, que cosas pasan
Que algunos años después
En esta tierra cubana
Yo encontré a mí querer

Viva el señor don Cristóban
Que viva la patria mía
Vivan las tres carabelas
La Pinta, la Niña y la Santa María

Um navegante atrevido
Saiu de Palos um dia
Vinha com três caravelas
A Pinta, a Nina e a Santa Maria

Em terras americanas
Saltou feliz certo dia
Vinha com três caravelas
A Pinta, a Nina e a Santa Maria

Muita cousa sucedeu
Daquele tempo pra cá
O Brasil aconteceu
É o maior
Que que há?!

Viva Cristóvão Colombo
Que para nossa alegria
Veio com três caravelas
A Pinta, a Nina e a Santa Maria

O fonograma, em sua versão presente no disco-manifesto, decorre da opção de gravar ambas as versões ao longo da mesma faixa. Desse modo, a porção em espanhol e a porção em português são encadeadas, como se formando uma só, em que Caetano canta os versos originais e Gil os da versão brasileira. Além de referir-se a um ufanismo brasileiro, tema corrente em discussões e canções tropicalistas, a apropriação de uma canção cubana no contexto do Brasil de 1968 não deixa de ser a apropriação de uma notável bandeira das esquerdas americanas pelo disco-manifesto. Se a disparidade antagônica desses elementos a um tempo trazia em sua significação uma aproximação entre países que viviam momentos políticos tão distintos, essa aproximação também se dá no campo das vozes. Contudo, quando aproximadas essas duas formas tão díspares de emissão, tornam-se notáveis através delas e não somente do caráter semântico das palavras cantadas, os contrastes, as diferenças entre as duas, a distância entre a Bahia e Cuba, entre as grandes diferenças da ditadura de direita do Brasil e a de esquerda pós-revolucionária na ilha marcada pela presença do então há pouco falecido Che Guevara.

Dada a situação de Cuba e principalmente da figura icônica de Che Guevara no cenário internacional, as formas como essas relacionam-se com as discussões e os fazeres dos tropicalistas denotam uma postura que se dá a partir do próprio encadeamento de vozes: Cuba não é mencionada como um oásis da esquerda, um lugar de revolução, mas assimilada enquanto falar, cantar, construindo relações através da emissão vocal e de sua singularidade e não através de aproximações ideológicas. Assim, constituía-se um diálogo com uma nação-bandeira de esquerdas, da mesma forma que em outras canções se constituíram diálogos com culturas inglesas e estadunidenses, referenciais de severas críticas por parte dessas mesmas esquerdas. Exemplo disso é a canção “*Baby*”, composta por Caetano Veloso, interpretada por Gal Costa e Caetano, arranjada por Rogério Duprat.

Conforme é possível perceber-se nesse registro, as vozes de Caetano e Gal trazem inúmeras similaridades: os sotaques de entonações e prosódias semelhantes, a forte tendência aos vibratos na sustentação das notas cantadas em vogais, a naturalidade ao desenvolver um ar intimista de pronúncia decorrente de influências comuns como João Gilberto e Chet Baker. Entretanto, nos curtos trechos em que a voz de Caetano faz-se ouvir, contrapondo a de Gal, notam-se diferenças como a

empostação de glissandos que Gal realiza ao cantar pela segunda vez no refrão a palavra “baby”, constituindo a passagem para atingir na primeira sílaba dessa palavra um dó sustentado. Durante a repetição deste refrão ao final da faixa, Caetano realiza um contracanto com a melodia da canção “Diana”, do cantor estadunidense Paul Anka. As implicações da letra dessa canção e de sua referência melódica serão discutidas mais adiante: cabe aqui enfatizar a ausência desse glissando na voz de Caetano, cantando simultaneamente à emissão de Gal.

A diferença das formas de emissão coexistentes – com ambas a transitar em intervalos relativamente grandes para notas agudas – causa o efeito de uma diferenciação entre as duas vozes tão aparentadas em seus referenciais. Dessa forma ambas as canções mencionadas a dialogar com Cuba e Estados Unidos e Inglaterra o fazem não somente por diferenciações semânticas, mas eminentemente por diferenciações acústicas, trazendo em si de forma engendrada no corpo da obra de arte discursos que são, em ato, constituidores de si mesmos como objeto, ou como aponta Foucault em seu “A Ordem do Discurso” não somente o campo em que ocorrem as disputas mas também aquilo pelo que e através do que se discute. São também momentos de apropriação de diversidades discursivas no corpo de uma obra que propõe-se um discurso da diversidade. Talvez os momentos em que essas práticas ocorrem mais acentuadamente são os fonogramas “Parque Industrial” e “Hino do Senhor do Bonfim”.

4.3 – Parque, Jardim, Hino, Brutalidade.

“Vocês baianos são uns gozadores. Ah!ah!ah!
Vocês são ótimos!”

Quando o LP *Tropicália* saiu em 1968, comentava-se a presença do hino do Senhor do Bonfim como chiste de nossa parte.

“Ah!ah!ah! Vocês são ótimos!”

O elogio me ofendia. É o mesmo que dizer a um punk: “Que talquinho cheiroso você usa!” Ora,

esse talquinho não se usa na Bahia. O anticristo existe, sim, mas o barato é outro.¹¹⁹

Composta por Tom Zé e cantada por ele próprio juntamente com Caetano, Gil, Gal e os Mutantes, “Parque Industrial” elabora um mosaico de vozes ainda mais complexo e díspar do que as canções apresentadas anteriormente. Esse mosaico de vozes se dá da seguinte forma: a primeira vocalização realiza um canto de resposta à introdução de metais arranjada por Duprat, canto de cuja voz não é claramente discernível; a seguir Gilberto Gil canta a primeira estrofe da canção; ao fundo um som de multidão cujas palavras são também indiscerníveis cresce aos poucos e ganha primeiro plano; antes que suma, Gal Costa assume a voz principal e canta a estrofe seguinte; Caetano Veloso dá continuidade na estrofe a seguir, e Gil retorna imediatamente antes da entrada do refrão, compondo uma parte de ponte que funciona no modelo pergunta/resposta, com todos respondendo-lhe em coro; por fim, esse coro entoa o refrão. Após o refrão, a voz de Gil retoma trajeto similar ao do começo do fonograma, sendo novamente encadeada pelo som de multidão; a seguir, onde anteriormente havia as vozes de Gal e Caetano, Tom Zé faz as vezes e é, por uma sílaba, bruscamente interrompido por outra voz; a seguir a voz de Gil retorna em caminhos similares ao da primeira ponte e refrão. Durante esse último refrão, a voz de Gil intercala o coro por algumas vezes, e no encerramento da faixa, o coro canta pausadamente uma sílaba a cada início de compasso, “*made in Bra...*” ao que, Tom Zé interrompe abruptamente: “*zil*”.

Se somente pela intrincada estrutura a canção já não apresentasse suficientemente noções de diversidade a partir das diferenças entre as vozes, essas mesmas vozes buscam diferenciar-se, acentuar suas diferenças, ao longo da canção. Gil canta diversas partes de maneira sincopada, dando tom de descontração a sua emissão, efetuando já em si um contraste com o tom formal do arranjo orquestral. Ao interpolar as vozes do coro, mais notadamente no último refrão, Gil radicaliza a descontração de sua emissão, coerentemente com algumas frases que entoa, como “solta a pilantragem”. A voz de Gal surge com notável destaque, principalmente pela abundância de frequências médio-agudas de seu registro. A ausência de recursos como glissandos, modulações intensas e vibratos, bem como uma marcação silábica usual

¹¹⁹ TOM ZÉ, Op. Cit. p.77.

e o apagamento de outros elementos fonéticos que não os supostos na letra fazem com que sua voz soe mais formal se comparada à de Gil. O mesmo, de maneira ainda mais acentuada pela baixa intensidade de sua emissão, acontece com Caetano. Tom Zé, por sua vez, carrega fortemente de artifícios a sua emissão. Com pequenas e trêmulas modulações nas vogais, divisões silábicas e pronúncia de consoantes características de pessoas idosas, Tom Zé confere uma emissão rouca e pouco intensa que, em seu momento de solo, referencia a registros vocais característicos dessas pessoas idosas.

Há ainda, além dos referidos cantores, uma profusão de vozes anônimas. Conforme apontado, a primeira voz que se manifesta no registro é um canto de sons vocálicos que não é evidentemente discernível. A seguir, o som da multidão, que não permite distinção das singularidades de cada parte dessa multidão, cresce e constitui-se em primeiro plano como um conjunto de vozes que apaga as características individuais para fazer-se ouvir apenas como conjunto. O coro, supõe-se, é constituído por Tom Zé, Caetano, Gil, Gal e os Mutantes, conforme sugerido na contracapa do disco: entretanto, as vozes desses cantores são ali também indiscerníveis, fazendo-se de sua soma uma ressonância que não referencia a suas partes separadas mas sim como uma unidade. Há ainda, por fim, a voz que intercepta Tom Zé na frase:

E tem jornal popular que
Nunca se espreme
Porque pode derramar

Cantando apenas a sílaba “que”, essa voz anônima, provavelmente de Caetano ou Gil, causa uma ruptura na continuidade do trajeto discursivo de Tom Zé e, portanto, da canção. Em conjunto com as outras vozes mencionadas, o “que” anônimo cria uma miríade de vozes sem rosto que diferenciam-se mais ou menos claramente umas das outras. Somada às vozes denominadas, essa miríade integra a composição de um ininterrupto fluxo de contrastes que marcam uma permanente condição de diferença no corpo da canção. Mesmo em sua última sílaba, em que as convenções melódicas e semânticas indicariam um final pressuposto com o coro repetindo a sílaba “zil” com entonação similar às das ocorrências anteriores, a situação de permanente diferença é assinalada com a interrupção da voz de Tom Zé ao pronunciar a mencionada sílaba “zil” sozinho e com pronúncia característica da língua inglesa. Em “Hino do Senhor do Bonfim”, os

procedimentos adotados ganham acento um tanto de verso. Antes de abordá-la, convém uma retomada de elementos ainda não aprofundados de canções previamente analisadas, como forma de contextualização desse fonograma.

Até o presente momento temos evitado maiores debruçamentos sobre o conteúdo lírico das canções, enfatizando o seu conteúdo acústico, vocal, destituído de seu valor semântico. Entretanto, em casos como os das mencionadas “Lindonéia”, “Baby” e “Três Caravelas”, há uma forte complementaridade entre os vieses apontados. É necessário aqui contextualizar o sensível caráter locativo e/ou cronológico das referências culturais apresentadas nessas canções como forma de contextualizar as emissões acústicas: conforme mencionado, ambas estabelecem diálogos entre lugares enunciativos do Brasil e de outros países. Pensemos em como as canções estabelecem esses diálogos através de funções alegóricas.

“Lindonéia” é, a um tempo, uma canção de elementos antiquados já no Brasil de 1968. Como também constituída de fragmentos então bastante contemporâneos. Uma já longa tradição de comentadores das líricas tropicalistas aponta o processo de composição fragmentado como a característica mais evidente de seus fazeres, e a mencionada canção não é exceção. Se a um passo a letra cantada por Nara traz uma sobreposição de elementos díspares, ela própria constitui em sua imagética a noção de fragmentação, como indicado em:

Lindonéia, cor parda
Fruta na feira
Lindonéia solteira
Lindonéia, domingo
Segunda-feira

Lindonéia desaparecida
Na igreja, no andar
Lindonéia desaparecida
Na preguiça, no progresso
Lindonéia desaparecida
Nas paradas de sucesso

Nos versos transcritos, torna-se sensível uma disparidade entre os elementos conjugados, “feira”, “igreja”, “progresso”, “paradas de sucesso”, que remetem a figuras distintas e, conforme apontado por Aristóteles, sem uma conexão pressuposta. O trecho a seguir, por sua vez, apresenta-se conexo pelo conceito referenciado de fragmentação:

No avesso do espelho
Mas desaparecida
Ela aparece na fotografia
Do outro lado da vida
Despedaçados, atropelados

Essa fragmentação proposta em referência e constituída pela disparidade dos elementos constituintes dos versos mencionados dialoga fortemente com o anacronismo do arranjo instrumental para com a voz, constituindo-se assim o viés alegórico da canção. Dessa forma, ela mantém-se em praticamente todo seu decorrer como em um lugar de constante diferença, rompido apenas pela brusca mudança no arranjo no trecho em que Nara canta “nas paradas de sucesso”. Nesse trecho o arranjo transfigura-se, de imediato e por um breve período, em uma roupagem característica do mencionado “yê-yê-yê”, que convergem com a imagem das paradas de sucesso pela notável popularidade do gênero no Brasil durante a década de 1960, sobretudo quando representada pelos cantores da Jovem Guarda. A despeito desse pequeno interlúdio de caráter excepcional, a letra e o arranjo convergem com o anacronismo de uma voz marcada pelo cantar da Bossa Nova em uma composição que referencia as cantoras da chamada “dor de cotovelo”.

Se em “Lindonéia” o caráter alegórico constitui-se no anacronismo de suas referências, “Baby” e “Três Caravelas” registram-no através de locativos. Em “Baby” há a contraposição de elementos díspares: enquanto as estrofes apontam para elementos do cotidiano de brasileiros, o refrão cantado em inglês, a um passo, referencia uma língua estrangeira como também pode ser lido como a insinuação de que este estrangeiro é parte convergente dos elementos cotidianos anteriormente mencionados.

Você precisa saber da piscina
Da margarina
Da Carolina
Da gasolina
Você precisa saber de mim

(...)

Você precisa tomar um sorvete
Na lanchonete
Andar com a gente
Me ver de perto
Ouvir aquela canção do Roberto

(...)

Baby, Baby
I love you

De maneira diversa, “Três Caravelas” cruza os referenciais ao Brasil e a Cuba através do encadeamento de duas diferentes versões da canção. Entretanto, ambas as canções carregam a similaridade de expor suas referências locativas sem mencionar diretamente alguma relação entre o Brasil e o outro país, mas engendrando essa relação no seu cantar, assimilando antropofagicamente as vozes outras que referenciam. Dessa forma, a alegoria é construída na contraposição direta das vozes e não através da menção dos respectivos lugares.

O caso de “Hino ao Senhor do Bonfim” apresenta um caráter locativo radicalmente diverso: ao invés de incorporar falas estrangeiras em seu cantar, o fonograma refere-se à Bahia de onde vieram seus intérpretes, Caetano, Gil e Gal. O índice traçado para estabelecer a referência ao lugar de sua própria procedência é uma antiga canção de domínio público com caráter de exaltação tanto cívica quanto religiosa. Ainda assim, procede em tecer um emaranhado de vozes que por si e em si constituem trajetórias de enunciação. Após a introdução instrumental, a primeira voz que se faz ouvir é a de Caetano, que ao contrário do que Gilberto Gil indica em “Parque Industrial” e “Três Caravelas”, omite a maioria das marcas discursivas que tornariam sua entonação dissonante de um caráter formal. Segue às estrofes cantadas por Caetano o refrão em

coro, que como em “Parque Industrial” é caracterizado como uma massa sonora em que é difícil a distinção da singularidade das vozes que a compõem. Em tom épico e redentor, o coro canta:

Desta sagrada colina
Mansão da misericórdia
Dai-nos a graça divina
Da justiça e da concórdia
Dai-nos a graça divina
Da justiça e da concórdia

Após uma interpretação das estrofes de Gil com características similares às emitidas por Caetano no primeiro trecho, segue novamente o refrão cantado pelo coro. O segmento posterior apresenta mais uma vez as estrofes cantadas por Caetano. Assim como anteriormente, a entonação de Caetano é em muito despida de recursos que lhe emprestariam tom informal. Entretanto, o arranjo instrumental converte-se radicalmente ao sair da estética de marcha militar orquestrada que trazia para tornar-se próximo a uma sonoridade de Bossa Nova, dotada de teor mais *cool*.

O refrão reincide pela última vez e repete-se dando lugar a uma proliferação caótica de vozes dos Mutantes. As vozes que cantam clamando por justiça e concórdia vão aos poucos transformando-se em uma profusão de gritos que emulam sirenes, em um degradê que se sobrepõe a vozes radicalmente dissonantes que misturam-se com o prolongamento da palavra “concórdia” pelo coro. Os trejeitos desesperados desses gritos são interpelados por tiros de canhão. Conforme as vozes silenciam, os tiros que se mantêm vão alcançando o primeiro plano da cena, até que nada além deles possa ser ouvido.

Assim como em “Parque Industrial”, “Hino ao Senhor do Bonfim” congrega em seus trajetos vocais uma multidão de vozes anônimas de singularidades apagadas e as vozes de gestuais discerníveis, criando um contínuo processo de diferença em ato ao longo de seus três minutos e trinta e nove segundos de duração. Entretanto, nessa canção que encerra o álbum, a descontinuidade do trajeto ganha uma dramaticidade diversa ao desenvolver seus procedimentos. Se as vozes do coro cantam de maneira una e indiscernível seu clamor pela concórdia, a trajetória não simbólica dessas vozes aponta ao final da canção uma situação radicalmente diversa em que as vozes clamando

concordia são apagadas por sirenes e tiros de canhão, convenientemente lembrando que algumas daquelas sirenes são as próprias vozes transmutadas em seu trajeto. Dessa maneira, a canção ganha denso caráter alegórico que é acentuado pela incursão bossanovística e pela presença do trio paulista que compunha os Mutantes cantando em referência a um locativo que lhes é estrangeiro.

Através das duas formas de operação indicadas para essas leituras das trajetórias das vozes ao longo do disco-manifesto, encontramos aí formas de proceder em lugares enunciativos interseccionais entre a formação de um discurso da diversidade e a de uma diversidade de discursos. Através dos contrastes, dos vãos e entrelugares que constituem o mosaico sonoro do *long play*, seja através de trajetos vocais que engendram em si outras vozes quanto no encadeamento de vozes diversas, seja nos diálogos entre elementos semânticos e não semânticos dessas vozes, ou mesmo na sobreposição dessas vozes com os elementos instrumentais e sons incidentais, esses vãos constituem caminhos que não correspondem somente à soma de suas frações. Através das diferenças acentuadas entre elementos diversos é possível conceber um discurso que ao mesmo tempo remete a uma noção de diversidade, bem como contempla e assimila essa própria diversidade.

5. Conclusão

Não conheci os outros compositores do disco, mas dá para vê-los, pela miniaturização contida nas quebradas da voz, na sutileza do sotaque, na metafísica do ambiente onde o compositor viveu, quadro que o negaceio da voz oferece com tanta informação e detalhes que chega a condensar uma narrativa biográfica. Romance. Está lá.

(...)

Não era música, era vida.¹²⁰

A redação dessa conclusão é subsidiária à ideia de que sua função não é retomar de forma redundante as conclusões e caminhos propostos no decorrer dos capítulos: o procedimento que tomaremos é o de rever esses caminhos e, em uma primeira perspectiva – e muitas outras devem surgir – dizer aquilo que os capítulos não conseguem dizer.

Dizer, por exemplo, que assim como propõe Pedro de Souza no referido “Michel Foucault: o trajeto da voz na ordem do discurso”, ao estabelecer uma análise de Foucault como objeto partindo de abordagens propostas pelo próprio filósofo, esse trabalho desde seu início pressupõe que, sempre que possível, haveria de confrontar a obra do grupo tropicalista partindo de abordagens similares às apontadas pelo próprio grupo. Uma vez que a produção escrita dos membros desse grupo é insuficiente para justificar um estabelecimento de procedimentos analíticos nessa dissertação, o caminho apontado desde o primeiro capítulo foi um exercício da possibilidade de estabelecer diálogos entre correntes teóricas, artísticas e críticas bastante diversas, buscando pontos interseccionais dentro dessa diversidade, aparentando-nos sutilmente, em gesto, dos procedimentos do grupo. Procedimentos similares foram adotados por alguns outros estudos e publicações, a exemplo da escrita de “O susto Tropicalista na Virada da Década”, de Heloísa Buarque de Hollanda, e da heterogênea compilação “Tropicália: uma revolução na cultura brasileira”, de Carlos Basualdo. A mesma linha de procedimentos levou à uma seleção das peças analisadas que buscasse fugir das referências mais óbvias, vide em canções como

¹²⁰ TOM ZÉ, Op. Cit. p. 114.

“Batmacumba” e a releitura de “Coração Materno”, amplamente discutidas em diversos trabalhos, inclusive muitos dos referidos no decorrer do texto.

Dizer também que os riscos de engendrar e/ou operar sobre incoerências discursivas foram encarados buscando – apesar disso – um arcabouço teórico metodológico que apresentasse fundamentalmente uma coerência que, se não necessariamente respondesse coerentemente com a sua lógica interna, a apresentasse de acordo com a metodologia da disparidade que caracteriza o objeto.

Essa coerência – imprescindível para que o texto não caia em um lugar-comum ou em um lugar-qualquer – é bem exemplificada no clássico “Alegoria e o Drama Barroco Alemão”, de Walter Benjamin, quando apontando que, em seu sentido etimológico, a palavra indica a noção de “dizer o outro”¹²¹ – prática aparentada tanto da operação foucauldiana de fazer ressoar outras vozes nos trajetos de sua própria, quanto das fragmentárias operações tropicalistas quando engendrando em seus discursos a disparidade de referências de vozes distintas.

Esse objeto, por sua vez, a despeito de todas as controvérsias que possa apresentar, tem em sua tradição analítica um ponto de quase consenso: há uma grande profusão de leituras sobre ele, leituras essas que não cessam de multiplicar-se. Novamente cabe à conclusão explicitar o que aos capítulos pode ser inviável: quanto mais surgem discussões sobre a Tropicália, mais ela tende a tornar-se relevante. Essa premissa é acentuada pelo fato de que, ao contrário da maioria de seus contemporâneos, a Tropicália agiu no sentido de não estabelecer uma estética e um pensamento unívocos, mas a incentivar o contraste, o estranhamento e a apropriação de discursos e referenciais estéticos. Dessa forma, torna-se relevante que esse objeto tão discutido siga sendo estudado de modo jamais exaustivo, jamais ritualizado, jamais remetendo a um mito fundador. Parece então cabível que essas leituras continuem sendo tomadas sem jamais repetirem-se, mas buscando as suas diferenciações frente ao mesmo objeto através das formas como desenvolvem seus olhares. E como podemos olhar retrospectivamente os principais olhares aqui adotados e seus trajetos?

O primeiro capítulo debruçou-se em busca de pontos interseccionais em abordagens díspares para apresentar, no contexto em que a Tropicália se insere, o problema de como é possível operar um

¹²¹ As considerações de Benjamin apresentam essa etimologia, em que *allos* correlata “outro”, e *agoreuein*, “falar na ágora”. BENJAMIN, Walter. *Alegoria e drama barroco* - parte I. In: _____ . Origem do drama barroco alemão. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 181-211.

trajeto discursivo que ao mesmo tempo desenvolva-se como um discurso da diversidade, como gesto proponente de singularidade e um fazer-se identitário contrastado com uma noção de diversidade de discursos composta sem um centro. Daí resultam tanto o desenvolvimento do problema que baliza esse trabalho quanto uma proposta metodológica que visa justificar-se frente aos parâmetros de relevância acima indicados.

O segundo capítulo desenvolveu uma leitura da capa do disco-manifesto que busca justamente dar continuidade tanto ao problema proposto – como a capa operou um discurso da diversidade e uma diversidade de discursos? – quanto ao viés de operação que buscava situar a um tempo o objeto e a abordagem em pontos interseccionais de disparidades.

Deste modo, ao terceiro capítulo foi-se permitido iniciar propondo uma amplificação dessas propostas desenvolvidas no segundo. Para tal, valeu-se de escolhas complexas: exemplo disso é a escolha de fonogramas menos discutidos na tradição de análises da Tropicália e menos óbvios em seus diálogos. Assim, realizaram-se opções de, por exemplo, analisar “Três Caravelas” ao invés da faixa título “Panis Et Circensis”, ou a escolha de “Lindonéia” em detrimento da não menos importante e inovadora “Bat Macumba”. Exemplo mais radical de operação foi a opção de, por conta de o capítulo debruçar-se sobre as trajetórias da voz e suas especificidades, proceder seu desenvolvimento sem a digitação de uma palavra sequer por parte do autor. Para realizar uma aproximação entre a prática do fazer em ato do trabalho e a abordagem que o capítulo delineia para com seu objeto, foi realizada a opção de que cada palavra do capítulo fosse ditada pelo autor para outras pessoas que digitaram *ipsis literis* seu discorrer, que tomavam por referência anotações e as cópias das obras citadas.

O maior objetivo dessa dissertação foi o de não somente realizar uma leitura relevante frente a um objeto – que já foi e continua sendo focado sob diversas miríades – como também abordá-lo de modo a confrontá-lo com operações correlatas às por ele propostas. Esperamos que as opções adotadas em seu processo de feitura tenham sido suficientemente ousadas, perspicazes e principalmente cabíveis para com esses objetivos, dando sua contribuição para a continuidade à – até então ininterrupta e inevitável – discussão sobre este grupo que almejou – e, em muito, conseguiu – abrir todas as garrafas para que os gênios saíssem delas.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADORNO, Theodor, e HORKHEIMER, Max. *A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*. In: *A Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985

AGAMBEN, Giorgio. El autor como gesto. In: *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.

_____. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.

_____. Baudelaire ou a mercadoria absoluta. In: *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2007.

_____. *Che cos'è il contemporaneo?*. Nottetempo, Roma, 2008, p. 13-17. Tradução de trecho para o português por André Dias acessível em <http://aindanaocomecemos.blogspot.com/2008/12/o-que-o-contemporaneo-giorgio-agamben.html> (acesso em 12/10/2009)

_____. Notes sur le geste. In: *Trafic* n.1. Paris: POL, 1991. (Tradução parcial realizada pelo professor Pedro de Souza para este trabalho).

ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropófago*, 1928.

_____. *Manifesto da poesia Pau Brasil*, 1924.

ANDRADE, Paulo. *Torquato Neto – Uma poética de estilhaços*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002.

ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. São Paulo: Universitária, 1987.

BARTHES, Roland. Cy Twombly ou Non Multa Sed Multum. In: *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália*. Uma revolução na cultura brasileira (1967-1974). Rio de Janeiro: Cosacnaif, 2007.

BORGES, Jorge Luis. A Biblioteca de Babel. In: *Ficções*. São Paulo. Globo. 2001.

_____. Kafka e Seus Precursores. In: *Outras Inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. Pierre Menard, Autor de Quixote. In: *Ficções*. São Paulo. Globo. 2001.

_____. *História da eternidade*. Tradução de Carmen Cirne Lima. São Paulo: Globo, 1997.

_____. *Esse Ofício do Verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARNEIRO, Luiz Marcelo Brandão. Watchmen's Intersemiotic Narrative Mosaic: A Model of Potential Construction Of Creative Texts. In: *Perspectivas de la Comunicación*. V.1 nº2, 2008. p.117-125.

CYNTRÃO, Sylvia Helena (org.). *A forma da festa – tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 2000

DELEUZE, Gilles. e GUATTARI, Félix. *Kafka, por uma literatura menor*. Rio de Janeiro, Imago Editora Ltd., 1977.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *L'abécédaire Gilles Deleuze*. Paris: Éd. Montparnasse, 1997. 1 Videocassete.

DUNN, Christopher. Tom Zé and the performance of citizenship in Brazil. In: *Popular Music*, nº 28, 2009. p. 217-237

_____. *Brutality Garden: Tropicália and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. Chapel Hill: UNC Press, 2001.

EISNER, W. *Narrativas gráficas*. São Paulo: Devir, 2005.

FACCHINETTI, Cristiana. O Antropófago e Freud. In: *Lições de Psicanálise 1: Sedução e Fetiche na Comunicação*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002, p.117-130.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: Alegoria, Alegria*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2000.

FERNANDES, Florestan. *O que é revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FERREIRA, Jorge, e DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs). *O Brasil Republicano: Vol. 4 - O Tempo da Ditadura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo: Loyola, 2002.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. In *Educação & Realidade*, Porto Alegre, v. 22, nº2, p. 15-46, jul./dez. 1997.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A Editora, 1998

_____. *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG: Representações da UNESCO no Brasil, 2003.

(Vários autores) *Introdução à Física*. Disponível em http://pt.wikibooks.org/wiki/Introdu%C3%A7%C3%A3o_%C3%A0_F%C3%ADsica (acesso a 12/10/2009).

JIMENEZ, Marc. *Para Ler Adorno*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1987.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 1989, p. 32.

MALUFE, Anitta Costa. *Estilo e repetição*: Deleuze e algumas poéticas contemporâneas. Acessível pelo endereço eletrônico:
http://www.letras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/062010/textos/cl26062010Annita.pdf (acesso a 13/08/2010)

MITHEN, Stephen. *The Singing Neanderthals: the origins of music, language, mind, and body*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 2005.

MONELLE, Raymond. *The sense of music: semiotic essays*. Princeton: Princeton Univ. Press, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. *Fontes audiovisuais: a história depois do papel*. in: PINSKY, Carla (org). *Fontes históricas*. São Paulo, Contexto, 2005.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2004.

NETO, Thomaz Pereira de Amorim Neto, e ROCHA, João Cezar de Castro. *A Tropicália e os Quadrinhos*. Acessível pelo endereço eletrônico
http://www.inicepg.univap.br/cd/INIC_2004/trabalhos/epg/pdf/EPG8-2.pdf (acesso a 12/10/2010).

PANAROTTO, Demétrio. *Tom Zé: 70 anos é pouco*. Publicado na revista REPOM de número 4, disponível pelo website
<http://www.repom.ufsc.br/repom4/contraponto.htm>

PEREIRA, Simone Luci. *Sons, Vozes e Corpos na Comunicação*. Disponível no endereço eletrônico
http://galaxy.intercom.org.br:8180/dspace/bitstream/1904/4637/1/NP6P EREIRA_SIMONE.pdf (acesso a 12/08/2010)

SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

SHAKESPEARE, Willian. *Romeo and Juliet*. Texto completo em inglês disponível em <http://www.william-shakespeare.info/script-text-romeo-and-juliet.htm> (acesso a 12/05/2010)

SOUZA, Pedro de. *Michel Foucault: O trajeto da voz na ordem do discurso*. Florianópolis: Editora RG, 2009.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997

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

_____. *Imprensa Cantada*. Disponível no website <http://www.tomze.com.br/art55.htm> (acesso a 05/10/2009)

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: A literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.