

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA – UFPB
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

TESE DE DOUTORADO

**SOB A MOLDURA DA TROPICÁLIA: CANÇÕES
E CAPAS DE DISCOS EM RELAÇÕES INTERSISTÊMICAS**

LUÍS ANDRÉ BEZERRA DE ARAÚJO

ORIENTADOR: PROF. DR. AMADOR RIBEIRO NETO

JOÃO PESSOA-PB
2013

LUÍS ANDRÉ BEZERRA DE ARAÚJO

**SOB A MOLDURA DA TROPICÁLIA: CANÇÕES
E CAPAS DE DISCOS EM RELAÇÕES INTERSISTÊMICAS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba em cumprimento às exigências para obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: **Literatura e Cultura**

Orientador: **Prof. Dr. Amador Ribeiro Neto**

JOÃO PESSOA-PB
2013

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Amador Ribeiro Neto (UFPB)
Professor orientador

Prof. Dr. Jorge Luiz Antonio (UNISO)
Examinador

Prof. Dr. Edson Soares Martins (URCA)
Examinador

Prof^a. Dr^a. Elinês de Albuquerque Vasconcélos e Oliveira (UFPB)
Examinadora

Prof^a. Dr^a. Genilda Azerêdo (UFPB)
Examinadora

Prof. Dr. Luiz Antonio Mousinho Magalhães (UFPB)
Suplente

RESUMO

A Tropicália surgiu no final de 1967, com as canções “Alegria, alegria” (Caetano Veloso) e “Domingo no parque” (Gilberto Gil). Mas foi em 1968 que o movimento musical deixou registrado em disco suas principais obras. Naquele ano foram lançados os discos de Tom Zé, Mutantes, Caetano Veloso, Gilberto Gil e o disco coletivo *Tropicália ou panis et circensis*. Estes álbuns representaram um novo momento na canção brasileira: da abertura explícita aos diálogos culturais com outros países e com diversas linguagens artísticas. Nosso trabalho investiga como se deu, paralelamente, a virada de rumo no design gráfico brasileiro, a partir da análise das capas destes discos, dialogando as imagens com as canções. Partimos dos estudos de Luiz Tatit sobre canção e do conceito de diálogo cultural segundo a Semiótica da Cultura.

Palavras-chave: Tropicália; canção; design gráfico; capas de discos; Semiótica da Cultura.

ABSTRACT

Tropicalia emerged in late 1967 with the songs “Alegria, Alegria” (Caetano Veloso) and “Domingo no Parque” (Gilberto Gil). But it was in 1968 that the musical movement left his major works recorded. In that year were released records by Tom Zé, Os Mutantes, Caetano Veloso, Gilberto Gil and the collective record *Tropicália ou panis et circensis*. These albums represented a new moment in the Brazilian Music: opening the explicit cultural dialogues with other countries and with different artistic languages. Our work investigates how was, parallelly, turned towards the Brazilian graphic design, from the analysis of the covers of these records, discussing the images with the songs. We started from Luiz Tatit’s studies on song and the concept of cultural dialogue according to the Semiotics of Culture.

Keywords: Tropicália; song; graphic design; album covers; Semiotics of Culture.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, irmãos, sobrinhas, minha afilhada e demais familiares (da Paraíba e do Ceará) que sempre me deram todo tipo de apoio durante a pesquisa;

A Sylvia toda a paciência durante um longo período em que estivemos distantes. Mas ela sempre esteve presente de alguma forma, com muita amizade e companheirismo, compartilhando momentos importantes que serviram de motivação para que eu seguisse em frente;

Ao professor Amador (grande mestre) a amizade, as aulas, as orientações precisas e, acima de tudo, a demonstração de estar sempre à disposição para auxiliar, para ajudar bastante;

Aos professores da graduação na URCA, que me deram a base para que eu cumprisse importantes etapas. Em especial ao professor Edson Martins, que além do importante auxílio nas pesquisas, acertou em cheio ao apontar-me o caminho do PPGL da UFPB;

Aos meus professores da pós-graduação, que muito contribuíram para a minha formação em diversos momentos, especialmente: Genilda Azerêdo, Elinês Albuquerque, Luiz Mousinho e Hélder Pinheiro;

Ao professor Jorge Luiz Antonio, pela disponibilidade em ler o trabalho e colaborar com a pesquisa;

Ao trio Eduardo, Harlon e Rafael, com quem dividi contas, espaço, aperreios e comédias durante a estada em João Pessoa;

Ao casal David e Dalila, que sempre esteve presente, no Ceará ou na Paraíba, para compartilhar momentos importantes de amizade e descontração;

Aos amigos d'O Berro, camaradas de longa data: Hudson, Regi, Ythallo e Fredson;

Aos pesquisadores do LES (companheiros na pesquisa sobre poesia digital), a tantas outras amizades que fiz na Paraíba e aos amigos com quem mantive contato (de perto ou à distância), motivando ainda mais a realização dos meus trabalhos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1	12
Tropicália.....	12
Um objeto sim, um objeto não.....	12
Breves conceitos da Semiótica da Cultura	18
O “texto Tropicália”	23
Organizando o movimento e orientando o carnaval	28
O programa e suas convergências	29
CAPÍTULO 2	36
A canção e o design gráfico.....	36
Campo interdisciplinar	36
A canção e o cancionista brasileiro	37
Capas de discos no Brasil	47
As molduras e as capas	55
O design gráfico.....	57
CAPÍTULO 3	78
Análises de canções e capas dos discos.....	78
Tropicalista beatlemaníaco	83
A roda-gigante da capoeira.....	89
Yes, nós temos design gráfico	109
Sol nos quintais.....	125
Palacete e dentadura	144
As mutações com os Mutantes	153
Dos Mutantes para (outr)as mutações	160
CONCLUSÃO	163
BIBLIOGRAFIA	166

INTRODUÇÃO

“Vocês não estão entendendo nada! Nada!”, gritava Caetano Veloso para uma barulhenta plateia no III Festival Internacional da Canção (FIC), em 1968. Caetano estava dividindo o palco com Os Mutantes e aquele clima pesado deixava claro que existia um conflito. Mas aquele era apenas um dos conflitos de 1968 no Brasil sob regime militar — que teria a repressão ampliada assustadoramente a partir de dezembro daquele ano, com o Ato Institucional número 5, que suprimia do povo brasileiro direitos básicos, como o de ir e vir e a liberdade expressão, entre outros.

Naquele dia do discurso de Caetano, durante a tentativa de cantar “É proibido proibir”, não havia agente do governo censurando ou proibindo a execução da canção, o conflito estava posto diretamente entre o artista e o público. Mais de quatro décadas se passaram daquele festival e muita coisa que os tropicalistas, liderados por Caetano Veloso e Gilberto Gil, queriam que se fizesse entender já foi entendido. Ou não.

Se num primeiro momento as canções da Tropicália eram chamadas de “alienantes”, “imperialistas”, “vendidas” — fossem por agentes de direita ou de esquerda, naquele conturbado (e maniqueísta) cenário político — num segundo momento os atores daquela novidade que se anunciava viraram referência para a Nova Canção Brasileira. Nova canção que já não se aceitava “subdesenvolvida”, fechada nos muros do isolamento cultural. Havia uma vontade crítica de dar um passo além, pular os muros e entender a fronteira não como algo que separa, mas também como algo que aproxima.

Essa máxima vale não apenas para a canção, pois a cultura não trabalha com receitas prontas ou segue um projeto previamente estabelecido, com normas e restrições rígidas, como muitos gostariam, para assim controlar a comunicação operada num trabalho artístico. A Tropicália, então, se viu precisando arregaçar as mangas para um trabalho que precisaria não entender o que se passava apenas na canção brasileira, mas entender o que nela poderia conter de conceitos do cinema, artes plásticas, comunicação de massa, design¹ gráfico.

E eis o design gráfico. Estudamos canção há algum tempo, pesquisando, procurando entender o que tanto nos falam (e cantam) os cancionistas analisados,

¹ Devido ao uso corrente que faremos neste trabalho do termo estrangeiro “design”, optaremos pela sua grafia no corpo de texto sem o uso de aspas ou o recurso do itálico. O mesmo serve para a palavra “designer”.

valorados e mencionados constantemente por Luiz Tatit. Como o Brasil produz uma canção que tem reconhecido o seu valor cultural (não o bastante pela Academia, por mais estranho que isso possa parecer) e vê nela uma força que transpõe algumas barreiras, como possibilitar que brasileiros ganhassem os palcos dos Estados Unidos (o país do grande consumo cultural e de suntuosos espetáculos) para apresentar o samba, ou melhor, um novo jeito de se fazer samba, ensinado por Tom Jobim e João Gilberto: a Bossa Nova.

Passada a “euforia” e se vendo em círculos a partir de uma nova realidade desenhada nos anos 1960, a Bossa Nova já não suportava receber todos os holofotes. Já não era mais tão espetacular para a indústria de espetáculos e muitos de seus artistas nem queriam isso, pois desejavam se assentar no debate político através da sua música, queriam cantar (e reclamar) a miséria do país. Aparecem, então, os (depois) batizados de tropicalistas. O cenário mudava da zona sul carioca para qualquer quintal, qualquer parque de diversões, ou o espaço onírico, ou a estrada que leva do Nordeste a São Paulo (ou para qualquer lugar onde aponte o nariz). Estava posto o conflito.

Mas o conflito não era apenas de ideias com um público que torcia o nariz (e os ouvidos) para a nova música: havia o conflito interno da arte tropicalista, na busca por uma arte popular que queria fama, sucesso, mas queria tudo isso para de lá, do território conquistado, poder olhar de lado e ironizar, questionar, discutir. A comunicação então começou a se dar nos palcos, na televisão e... nas capas de disco (eis o design gráfico!).

As capas de disco da Bossa Nova ganharam ao longo do tempo um certo destaque por parte de colecionadores, arquivistas, etc. — principalmente as capas do selo Elenco, nos anos 1960, marcaram época. Mas fora esse mo(vi)mento, não era muito comum lembrar, mencionar, ressaltar a importância de outras capas de disco no Brasil. Exceto de um ou outro álbum, poucas capas se sustentaram relevantes na história da Jovem Guarda (cena que marcou época e até hoje é lembrada pela sua música), nos discos de sambistas e outros intérpretes até a primeira metade da década de 1960. Muitos resistiram no tempo pelo som da canção, mas não pelas imagens.

Neste trabalho procuramos investigar o que aconteceu no desenvolvimento das capas da Tropicália, entender o que foi relevante para acompanhar a “explosão informativa” que existiu na sua música e no design gráfico das capas de seus discos, que costuma ser citado como o momento de um passo além nos trabalhos gráficos realizados até então. Página virada na música, página virada no design gráfico brasileiro.

Muitos trabalhos já apreciaram a música da Tropicália: o que ela representou de novidade a partir de 1967-1968; a sua relação com o cinema; o diálogo com a Semana de 22; sua influência nas obras de tantos outros artistas brasileiros que surgiram nas últimas décadas; e inclusive alguns trabalhos que comentam a importância e chegam a analisar algumas capas dos discos do movimento. Mas cada trabalho costuma contemplar um aspecto (ou sistema) isoladamente. Então, o que não encontramos em nenhum destes trabalhos, e motivou a nossa pesquisa, diz respeito ao diálogo direto entre os dois sistemas: a canção e o design gráfico (capa de disco).

No primeiro capítulo apresentamos um pouco das discussões acerca do surgimento da Tropicália, quais as motivações que fizeram “explodir” um movimento que reuniu diversos intérpretes, compositores, poetas, arranjadores, maestros, dentre outros, na busca de novas informações (e novos diálogos culturais) para a canção popular brasileira, em meio a um turbulento contexto sócio-político. Como o termo Tropicália (ou Tropicalismo) é bastante abrangente e adotado por diversos autores das mais variadas maneiras, apresentamos a nossa delimitação sobre o que consideramos a “Tropicália”. Aqui entra o dado da “moldura”, por funcionar como uma fronteira que nos ajuda a organizar o *corpus*, separando uns textos de outros, ou fazendo a separação entre partes distintas do mesmo texto cultural. Mas não apenas separando, pois a fronteira que igualmente separa é a mesma que gera a aproximação entre partes, sistemas e textos. Tanto separa como une.

Também oferecemos no primeiro capítulo uma breve discussão a respeito de diálogos culturais, tendo como base nomes e conceitos da Semiótica da Cultura (Semiótica de extração russa). Com esses conceitos pautamos nossa apreciação sobre a troca de informações na(s) cultura(s). Será também esse arcabouço que nos dará um norte para considerarmos relevantes as discussões travadas pelos próprios tropicalistas em depoimentos presentes em livros, entrevistas, falas em filmes, etc. Não tomando esses depoimentos como uma verdade em nome da “sagrada e irretocável autoria”, mas sim pelo reconhecimento da visão crítica operada pela arte tropicalista e pela consciência de linguagem com que operavam os agentes do movimento. E as falas são recebidas como uma reflexão a mais para os debates de nossas questões.

No segundo capítulo estão traçadas duas “linhas evolutivas” no século XX: primeiramente falamos sobre a canção brasileira, considerando algumas de suas fases, alguns de seus expoentes, características ao longo da trajetória, etc. Na sequência é a vez de considerarmos a “linha do tempo” do design gráfico, procurando entender como foi

delimitada essa área específica e como se dá o debate sobre a tensão “design vs. arte”. Para tanto, naturalmente discutimos o envolvimento e o distanciamento entre a arte e o design gráfico: “estética *versus* funcionalismo” ou “estética *mais* funcionalismo”?

O terceiro e último capítulo é dedicado às análises de canções e capas de discos. Optamos por uma discussão direcionada pelos assuntos que vão surgindo ao longo da apreciação do objeto. Como nos orienta a Semiótica da Cultura, o objeto a ser analisado que evocará as teorias necessárias para uma melhor apreciação desse texto (no nosso caso, da canção e da capa de disco). São apresentados e discutidos os discos de 1968: disco coletivo *Tropicália ou panis et circensis*, além dos gravados por Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé e Mutantes.

Na leitura ficará perceptível o destaque dado à análise do disco *Gilberto Gil* (algumas canções deste álbum, particularmente “Domingo no parque”, e sua capa). Primeiramente a ideia é tomá-lo como um “arquétipo” de uma obra tropicalista (se é que é possível tal definição em se tratando deste movimento), pelo menos no que diz respeito à inesgotável rede de diálogos estabelecidos pelos textos culturais produzidos pelo “grupo baiano”. Dentre as canções, a escolha de “Domingo no parque”, em especial, se dá pelo que ela possui de argumento simples, banal e até mesmo repetitivo na tradição artística universal: contar a história de alguém que comete crime por ciúmes, ao mesmo tempo em que se lança como uma “novidade que permanece novidade” (POUND, 1995). Tal capacidade (artística) inventiva tem a ver com a combinação de códigos, com a modelização secundária operada na esfera da arte, da qual nos fala Lótmán (1978a).

Outro fator que merece ser mencionado para justificar a extensão do tópico sobre esse disco de Gil está relacionado à grande quantidade de menções a outras obras (inclusive tropicalistas) e à contextualização dos elementos trabalhados nas canções (e na capa). A partir do momento em que neste tópico desenvolvemos muitas dessas questões, de certa forma já clareamos um campo para a consideração das demais obras tropicalistas, sem a necessidade de retomar alguns pontos ali já explorados.

Na sequência, o espectro é ampliado para outras canções e outras capas de discos, buscando enxergar como se deu esse momento de virada dos preceitos da canção e, paralelamente, do design gráfico brasileiro. Sempre retomando algumas questões e debatendo outras, procurando entender como se deu o processamento daquelas novas informações artísticas. Sob a moldura tropicalista.

CAPÍTULO 1

Tropicália

Um objeto sim, um objeto não

Desde o final dos anos 1960, na cultura brasileira passou a ecoar um termo que até hoje se prolifera em novas discussões, estudos, pesquisas. “Tropicália” também se redobra em outras terminações: é também “tropicalismo”, “movimento tropicalista”, a “arte do grupo baiano”.

Na linha do tempo da canção brasileira — tantas vezes narrada e discutida, por Tatit (2004), Severiano & Mello (1999, 2002), Severiano (2008), entre outros — a Tropicália aparece costumeiramente como um episódio catalisador da cultura brasileira, propulsor de novos rumos para os textos artísticos produzidos no país. Daí sua importância histórica e sua força enquanto objeto de discussões mais de quatro décadas após sua existência.

Interessa-nos fazer um recorte, para definirmos de “qual Tropicália” falaremos e como destacaremos seu aparecimento em um conturbado contexto sócio-político-econômico do Brasil, na segunda metade dos anos 1960. Para tanto, faz-se necessária uma apresentação em linhas gerais de como os tropicalistas entraram na “órbita artística” nacional.

Em 1966, o poeta e ensaísta Augusto de Campos assina dois artigos publicados no jornal *Correio da Manhã*²: “Da Jovem Guarda a João Gilberto” e “Boa palavra sobre a música popular”, evocando já nos títulos uma espécie de triagem sobre o que merecia ser destacado positivamente na produção de canção do Brasil daquela época — considerando primordialmente a canção veiculada em meios de comunicação de massa.

No primeiro artigo a Jovem Guarda (também chamada de Iê-iê-iê) é citada como seguidora, apenas em aspectos pontuais, da figura de João Gilberto (um dos principais nomes da Bossa Nova); no segundo, traz um trecho de uma declaração de Caetano Veloso — então um jovem compositor em início de carreira — fazendo uma análise crítica da música popular brasileira da época. A fala de Caetano (defendendo a retomada da “linha evolutiva” da música, na linhagem do “gesto bossa-nova”) foi definida por Augusto de

² Os artigos foram republicados no livro *Balanço da bossa e outras bossas* (CAMPOS, 2005).

Campos como “Boa palavra”, utilizando-se do título de uma composição de Caetano, interpretada por Maria Odete no Festival da TV Excelsior, em junho de 1966.

Desta feita temos referido nos artigos: a Bossa Nova (da primeira fase, no final da década de 1950, até seus desdobramentos nos anos 1960); a Jovem Guarda; a música de protesto; o “sambão quadrado”; a música nordestina, enfim: um panorama da canção brasileira que era destaque nos principais meios de comunicação daquele período.

Ao considerarmos aquele cenário e a crítica feita por Caetano Veloso, apontamos um terreno histórico-crítico do qual nos valeremos para apresentar a Tropicália. Vale mencionar a postura teórico-crítico-artística de alguns de seus expoentes e de pesquisadores que se debruçaram sobre o período que vai do final da década de 1950 até o início dos anos 1970 ou, em outras palavras: da Bossa Nova à Tropicália.

Inicialmente, a fala de Caetano Veloso já referenciada é um exemplo de postura crítica que analisa o contexto da canção brasileira, às vésperas da “intervenção tropicalista”:

Só a retomada da *linha evolutiva* pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação. Dizer que samba só se faz com frigideira, tamborim e um violão sem sétimas e nonas não resolve o problema. Paulinho da Viola me falou há alguns dias da sua necessidade de incluir contrabaixo e bateria em seus discos. Tenho certeza de que, se puder levar essa necessidade ao fato, ele terá contrabaixo e terá samba, assim como João Gilberto tem contrabaixo, violino, trompa, sétimas, nonas e tem samba. Aliás João Gilberto para mim é exatamente o *momento* em que isto aconteceu: a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na renovação, no dar-um-passo-à-frente, da música popular brasileira. Creio mesmo que a retomada da tradição da música brasileira deverá ser feita na medida em que João Gilberto fez. Apesar de artistas como Edu Lobo, Chico Buarque, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Maria da Graça³ (que pouca gente conhece) sugerirem esta retomada, em nenhum deles ela chega a ser inteira, integral. (VELOSO *in* CAMPOS, 2005, p. 63, grifos do autor)

Discutindo primordialmente o panorama da canção nacional, Caetano Veloso apresentava sua visão crítica perante a produção de música popular e os debates (principalmente político-ideológicos) que ganhavam cada vez mais força no cenário artístico-cultural dos anos 1960. Prestava um culto explícito à Bossa Nova, mais especificamente à figura do também baiano João Gilberto, grande responsável por uma mudança de rumo dos trilhos da música brasileira no final dos anos 1950. O compositor de

³ Pouco tempo depois Maria da Graça mudaria seu nome artístico para Gal Costa.

“Boa palavra” afirmava categoricamente que, embora houvesse algumas tentativas esporádicas, nada do que estava sendo feito na música brasileira em meados de 1966 conseguia inovar, dar um salto à modernidade, um salto do tipo que tinha sido plenamente realizado por João Gilberto e seu “gesto Bossa Nova”, a partir de gravações de 1958.

Em *O século da canção*, Luiz Tatit (2004) traça um panorama da canção brasileira no século XX, analisando as principais características e os eventos mais importantes para o desenvolvimento desta que é a produção artística mais disseminada no Brasil. Segundo o autor, a nossa canção “além de construir a identidade sonora do país, se pôs em sintonia com a tendência mundial de traduzir os conteúdos humanos relevantes em pequenas peças formadas de melodia e letra” (2004, p. 11). O final da citação revela, inclusive, a conceituação que Tatit explorou mais pormenorizadamente em *O cancionista* (2002), ao definir a canção como o resultado do trabalho do cancionista, que “tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia” e, que nesse seu trabalho, “compor uma canção é procurar uma dicção convincente. É eliminar a fronteira entre o falar e o cantar” (2002, p. 09-11). Na canção, portanto, mais importa o jeito de dizer do que propriamente o que é dito, o que nos propicia, segundo os estudos de Tatit, um constructo com especificidades de uma linguagem artística plenamente definida.

Em meio a avanços tecnológicos, mudanças de contextos sócio-político-culturais e diálogos diretos com outras expressões artísticas, a canção brasileira sofreu processos de profundas transformações durante o século XX. E a Bossa Nova representa, a partir de 1958, um momento de grande intervenção, de grande virada no rumo das composições gravadas no Brasil. Bebendo diretamente da tradição do samba — gênero eleito como símbolo da identidade nacional ainda nos anos 1930 e que já havia disseminado um “modo de dizer” na canção brasileira, com variações entre os subgêneros sambistas — a Bossa Nova teve uma primeira fase que Luiz Tatit define como “intensa”, entre os anos de 1958 e 1963, fase em que era um movimento musical que “criou um estilo de canção, um estilo de artista e até um modo de ser que virou marca nacional de civilidade, de avanço ideológico e de originalidade” (TATIT, 2004, p. 179), que tinha como principais representantes Tom Jobim e João Gilberto, além de Vinicius de Moraes, Carlos Lyra, Nara Leão, Roberto Menescal, etc.

Na sequência desse período inicial de grande “intervenção histórica”, há o que Tatit define como a “Bossa Nova extensa” que, propagada “pelas décadas seguintes, atravessou o milênio e que tem por objetivo nada menos que a construção da ‘canção absoluta’, aquela

que traz dentro de si um pouco de todas as outras compostas no país” (TATIT, 2004, p. 179), e nesse “projeto” temos Tom Jobim e João Gilberto como principais representantes. O termo “extensão” não está aqui no sentido de “longevidade”, mas sim ligado a um projeto de conhecimento da música brasileira e demarcação de características que melhor definam o processo composicional brasileiro, bebendo de uma tradição ao mesmo tempo em que aponta um futuro para a nossa música. Nas palavras do autor, ao falarmos sobre Bossa Nova “extensa”:

Estamos nos referindo ao processo de depuração de nossa música, de triagem estética, que se tornou modelo de concisão, eliminação dos excessos, economia de recursos e rendimento artístico. Trata-se, mais precisamente, de uma atitude de revelação de pontos essenciais que vão se firmando — mas ao mesmo tempo se ocultando — no interior de um imenso repertório musical que tende a esmagar seus principais matizes de confecção. Tal depuração não é, em si, um gesto de qualidade. A saúde da canção depende também, como já dissemos em vários pontos deste volume, dos gestos de mistura e de absorção maciça de influências de outros lugares e de outras épocas. Jobim e Gilberto são exemplos de músicos que se beneficiaram fartamente das propostas do jazz para, em seguida, se concentrarem na decantação da canção brasileira. Mas o que ficou como característica básica de sua atuação artística, como forma de conduta que passou a inspirar seus sucessores, foi justamente esse último aspecto que compreende um olhar profundo nas entranhas de nosso corpo musical. (TATIT, 2004, p. 179-180)

Após o impacto da fase “intensa” da Bossa Nova, na primeira metade dos anos 1960 acabou surgindo o que se passou a conhecer como MPB (Música Popular Brasileira). Segundo Santuza Cambraia Naves (2010) foi um processo de acompanhamento das transformações que estavam ocorrendo no Brasil, na esfera política e na sensibilidade estética da geração bossa-novista que assumiu a linha de frente de espetáculos no país, após a saída de Tom Jobim e João Gilberto, que se mudaram para os Estados Unidos em 1962.

Em 1964, o espetáculo *Opinião* — que tinha no elenco Nara Leão, Zé Ketí, João do Vale e direção de Augusto Boal — ajudou a delinear mais claramente a ideia de MPB, estabelecendo “um diálogo intenso e o trabalho conjunto de músicos com artistas de outras áreas e com intelectuais que se mostram ativos na cena cultural, como dramaturgos, diretores de teatro e de cinema, poetas, artistas plásticos e ensaístas” (NAVES, 2010, p. 44).

Acontece que muitos desses diálogos e parcerias eram motivados mais por questões ideológicas do que necessariamente por opções estéticas, e estas comumente obedeciam a

princípios ideológicos defendidos pela esquerda, que havia assumido o controle de importante parte da produção cultural no Brasil, principalmente com o CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes), fundado em 1961 e com um Anteprojeto de Manifesto divulgado em 1962.

A mobilização de vários artistas em prol de uma arte preocupada com princípios político-ideológicos foi definida por Heloisa Buarque de Hollanda (1980) como “A participação engajada no calor dos anos 1960”, título de um capítulo da sua obra *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Para a autora, havia uma missão assumida por parte de um grande grupo de estudantes, artistas e intelectuais de “juntar-se ao povo”, de fazer a opção moral de usar sua arte e sua produção intelectual na sociedade para denunciar a miséria sofrida pelas classes populares subalternas. O que, em suas palavras, “mitifica o poder de conversão da palavra e seu movimento intencional passa a ser o de comover e culpar: comover pela denúncia da miséria, culpar pelo investimento na suposta consciência crítica e revolucionária do intelectual” (HOLLANDA, 1980, p. 26).

Havia a mobilização por parte de muitos músicos brasileiros, que passaram a encabeçar muitos dos espetáculos “engajados”, denunciando a miséria social e, dentre outras posturas, condenavam a utilização de estéticas, recursos e equipamentos oriundos de países estrangeiros, mais especificamente dos Estados Unidos e da Europa (capitalista). Um dos alvos era o quadro da Jovem Guarda — capitaneado por Erasmo Carlos e, principalmente, Roberto Carlos — que era acusado de promover uma mera cópia do som da primeira fase dos Beatles. E a Bossa Nova da fase “intensa” — com sua concisão e diálogo com o Jazz norte-americano — já não era mais encarada como uma estética possível em “tempos revolucionários”. Inicia-se assim o debate que deságua na citação de Caetano Veloso e nos artigos de Augusto de Campos anteriormente mencionados.

Ao contrário da postura de militantes, artistas e intelectuais de esquerda, Caetano e Augusto de Campos coadunavam cada vez mais com os ensinamentos da Bossa Nova “intensa”, principalmente no que diz respeito à importância da preocupação “formal” — destaque para a concisão de João Gilberto e a associação feita entre seus arranjos e interpretações minuciosamente trabalhados com a arte dos poetas concretos, liderados por Haroldo de Campos, Décio Pignatari e pelo próprio Augusto de Campos — e com a Bossa Nova “extensa” no que se referia à necessidade de pensar uma arte que dialogasse com outras culturas, que pensasse um projeto de cultura brasileira fora de amarras político-

ideológicas. A partir da divulgação desses posicionamentos brotava uma ferrenha discussão que ganhou o meio artístico-cultural, os meios de comunicações e as universidades. Um exemplo desse acirramento está no comentário feito por Augusto de Campos sobre aquela declaração de Caetano:

Difícilmente se poderia fazer crítica e autocrítica mais esclarecida e radical do que esta, do jovem compositor baiano. Não se trata de nenhuma “volta a João Gilberto”, de nenhum “saudosismo”, mas da tomada de consciência e da apropriação da autêntica antitradição revolucionária da música popular brasileira, combatida e sabotada desde o início pelos verdadeiros “saudosistas”, por aqueles que pregam explícita ou implicitamente a interrupção da linha evolutiva da música popular e o seu retorno a etapas anteriores à da bossa-nova, na expectativa de uma vaga e ambígua “reconciliação com as formas mais tradicionais da música brasileira”. Ou seja, a diluição, o amolecimento da linha criativa da nossa música, aquela que, precisamente por sua independência e suas inovações, alcançou maioria, ultrapassou fronteiras e se impôs ao mercado interno e externo. Enquanto se depreciam e se hostilizam os fatores da revolução da nossa música popular, em prol de “tradicionalismos” e “primitivismos” impingidos por uma nebulosa “má consciência”, cantores de massa, como Roberto Carlos, vão incorporando ao seu estilo interpretativo e ao seu repertório de sucessos, sem nenhuma inibição, algumas das lições e dos achados da bossa-nova. (CAMPOS, 2005, p. 63-64)

No artigo “Da Jovem Guarda a João Gilberto”, Augusto de Campos abordou mais detidamente a relação entre os cantores da Jovem Guarda, principalmente Roberto Carlos, com o “estilo interpretativo, decididamente antioperístico” de João Gilberto. Augusto de Campos observava que os jovem-guardistas cantavam “descontraídos, com uma espantosa naturalidade”, dialogando com a “inteireza e precisão” de João Gilberto e dos expoentes da “interpretação mais contida” da velha guarda (Noel Rosa e Mário Reis, por exemplo). A Jovem Guarda assim apresentava no seu Iê-Iê-Iê despojado (e que bebia explicitamente da música dos Beatles), características da própria tradição da canção brasileira, em oposição aos “expressionismos interpretativos” de Elis Regina naqueles idos de 1966, que Augusto de Campos afirmava não ter pouco dos ensinamentos da Bossa Nova, embora a cantora fosse aceita (e elogiada) como uma nova referência do samba e uma das responsáveis por levar esses gêneros ao palco-auditório da TV.

O acirramento nos campos ideológicos e culturais aumentou ainda mais a partir de 1964 (na passagem de março para abril), quando os militares tomaram o poder em Brasília, numa reação contra o governo de João Goulart, que era acusado pela burguesia, setores da direita, da igreja e de instituições norte-americanas como “um irresponsável agente do

‘comunismo mundial’ ou, quando mais moderada nas críticas, como fomentador de uma ‘república sindicalista’” (CHIAVENATO, 2004, p. 26). Os simpatizantes da esquerda entendiam que o momento era, mais do que nunca, de mobilização política, o que na arte representaria, por exemplo, a valorização de produções “autenticamente brasileiras”, condenando manifestações artísticas relacionadas a produtos culturais dos chamados países “desenvolvidos”.

Já para Caetano Veloso, Gilberto Gil e demais tropicalistas (com o apoio de Augusto de Campos em seus artigos) o Brasil não deveria se permitir esse atraso de limitar a visão artístico-cultural para dentro de suas fronteiras — o que, ao contrário do que boa parte da esquerda pensava, não significava um alinhamento político com o governo militar. E assim brotou a “intervenção tropicalista”, fruto de uma postura cultural crítica, perante acontecimentos diversos na conturbada segunda metade dos anos 1960. Abordaremos com mais detalhes tais eventos e delimitaremos o que será considerado, no nosso trabalho, um texto tropicalista.

Breves conceitos da Semiótica da Cultura

Durante um pouco mais de um ano, as manifestações artísticas inseridas no que se chama de “Tropicália” encontraram um campo de atuação no cinema, nas artes visuais, no teatro e na literatura. Mas o fenômeno tropicalista teve grande destaque e esteve “consolidado como um ‘movimento’ apenas no âmbito da música popular” (DUNN, 2009, p. 18). Nosso trabalho centrará forças nesse recorte da Tropicália enquanto produção musical, ampliando a investigação apenas para outras formas de comunicações vinculadas ao produto “disco de música popular” — como é o caso das imagens das capas dos discos, que embora não sejam do gênero musical, dizem respeito a uma comunicação veiculada através das obras dos músicos.

Para a definição da música tropicalista lançaremos mão de conceitos que demarquem o que chamamos de “Tropicália” enquanto movimento. Buscando referências em pressupostos da Semiótica da Cultura (de extração russa), partiremos do conceito de texto de Lótman para delimitarmos algumas produções artísticas como textos da Tropicália.

Lótman (1978a, p. 104-106) esquematiza o conceito de texto considerando: 1) *a expressão*: “um texto é fixado por meio de determinados signos e, neste sentido, opõe-se às estruturas extratextuais”; 2) *a delimitação*: “a delimitação é própria do texto. (...) o texto opõe-se, por um lado, a todos os signos materialmente encarnados, que não entram no seu conjunto segundo o princípio de inclusão/não inclusão”, e também “opõe-se a todas as estruturas com uma marca de limite não distinto”; 3) *caráter estrutural*: “é própria do texto uma organização interna que o transforma, ao nível sintagmático, num todo estrutural”. O texto apresenta-se, portanto, como uma construção sgnica com limites fixados e com uma organização interna.

Segundo a proposição, ficam definidas como texto as diversas mensagens portadoras de sentido e com alguma organicidade, como obras de arte, leis, cerimônias, discursos, etc. Entender como surgem os textos e como funcionam as relações das coisas nos sistemas dos signos é um dos pressupostos da Semiótica da Cultura. Lótman explica que nesses sistemas interessa-nos não “as coisas”, mas sim as relações das coisas, o que “aparece também no problema do texto artístico que se constrói como uma forma de organização, ou seja, como um sistema determinado de relações constituindo as suas unidades materiais” (LOTMAN, 1978a, p. 107).

As unidades portadoras de sentido referidas pelo semiotista dizem respeito ao complexo funcionamento da Semiosfera⁴ e dos fenômenos culturais que ocorrem dentro de um grande texto gerador de todos os outros: o texto da cultura. Cultura cuja definição Lótman expõe de maneira sucinta e funcional: “o conjunto de informações não hereditárias, que as diversas coletividade (*sic*) da sociedade humana acumulam, conservam e transmitem” (LOTMAN, 2010, p. 31). Para entender os sistemas de signos que resultam na produção de textos culturais, convém conhecer conceitos fundamentais nesse processo de codificação de signos em textos.

Em “Um projeto semiótico para o estudo da cultura”, Irene Machado (2003), o nome mais expressivo dos estudos da Semiótica da Cultura no Brasil, apresenta em linhas gerais as bases que fomentaram o desenvolvimento conceitual desta Escola Semiótica. A autora apresenta as motivações e os pressupostos básicos dos estudos liderados por Roman Jakobson, Mikhail Bakhtin, Iuri Lótman, Bóris Uspênski, dentre outros, que visam

⁴ Por Semiosfera pode-se entender o espaço de relações dinâmicas entre os textos culturais. Assim como existe a biosfera que engloba ecossistemas da vida biológica, a Semiosfera é o espaço “no qual diversas formações semióticas se encontram imersas em um diálogo constante, um espaço-tempo, cuja existência antecede tais formações e viabiliza o seu funcionamento, enquanto torna possível o seu próprio ciclo vital” (RAMOS *et al.*, 2007, p. 34).

investigar os sistemas de signos e os processos comunicativos que reivindicam algum entendimento.

Os russos tinham como ponto de partida o legado de Mikhail V. Lomonósov (1711-1765), “segundo o qual o elo que une domínios diferentes da vida no planeta é a linguagem. (...) no campo dos estudos dos russos, toda e qualquer investigação orientada pela compreensão da linguagem é, por natureza, semiótica” (MACHADO, 2003, p. 24). O campo conceitual aberto pelos russos não quer perder de vista esse enfoque na linguagem, como assegura a autora: “o que está na pauta de toda essa prática investigativa é a compreensão do mundo como linguagem, que se manifesta em variadas formas de comunicação e em domínios igualmente diversificados” (2003, p. 26).

Os semioticistas russos propuseram um importante avanço conceitual quando postularam que linguagem e cultura não poderiam ser confundidas. Para os russos, linguagem é um sistema codificado, descartando assim a possibilidade de se explicar o texto da literatura pelo mesmo processo com que se explica a religião — Lótman, por exemplo, define linguagem como “todo o sistema que serve os fins da comunicação entre dois ou vários indivíduos” (LOTMAN, 1978a, p. 33), deixando claro que linguagem pode ser empregada para vários sistemas, e não de maneira demasiadamente abrangente, como seria, por exemplo, “o texto da cultura”.

Os semioticistas opunham-se à ideia de uma “linguagem totalitária”, defendendo a concepção da cultura com “traços distintivos” (formando diferentes elementos que se relacionam dentro de uma grande cadeia): “a cultura nunca representa um conjunto universal, mas apenas um subconjunto com uma determinada organização” (LÓTMAN & USPENSKII, 1981, p. 37). Tal observação nos leva à ideia de uma *semiótica sistêmica*, através da máxima “de que a cultura é a combinatória de vários sistemas de signos, cada um com codificação própria” (MACHADO, 2003, p. 27).

É na Semiosfera que esses sistemas de signos evoluem, dialogam uns com os outros e geram novos textos, novas significações, novos significados. É o “grande sistema” onde se encontram as linguagens e a comunicação. Diz respeito primordialmente “à diversidade, condição para o desenvolvimento da cultura. Daí o núcleo de sua preocupação ser a heterogeneidade e a assimetria” (2003, p. 164). Em decorrência dessa diversidade de sistemas de signos e o constante diálogo, desenvolveu outra noção muito importante, de fronteira.

A fronteira é o espaço no qual se dá o contato entre os diversos sistemas de signos. Mas ao contrário de uma visão limitadora do sentido de “fronteira”, como algo fechado, que isola, é preciso ter em mente que na definição semiótica sempre nos referimos à fronteira como um espaço da “liminaridade e espaço de trânsito”, que “tanto une quanto separa” — o que leva à imagem da “esponja”, sendo “esponjosa” a fronteira por sua capacidade de “filtro absorvente”, adaptando o que é incorporado. A existência de algo interno ou externo em relação a determinado sistema da cultura estabelece essa possibilidade de relação, enriquecida com o reconhecimento da existência o “eu” e o “outro”:

A divisão que uma unidade cultural entre o seu “mundo” interno e o espaço “do outro” constitui um dos universais da cultura humana, visto que é a partir desta separação que uma cultura demarca sua peculiaridade em relação a outras formas de organização. Neste sentido, enquanto uma unidade cultural define seus parâmetros de organização interna, ela também cria sua desorganização externa, ou seja, é na relação com o outro que uma cultura se define como tal. (RAMOS *et al.*, 2007, p. 39)

O diálogo cultural — que enfatizaremos na retomada do assunto Tropicália nos próximos capítulos — é bastante caro aos estudos semióticos da cultura: levando-se em conta a existência de um “grande texto da cultura”, vários textos de diferentes codificações se relacionam, o que gera uma mútua impregnação (enriquecedora). Isso implica dizer que não há sistemas completamente isolados, mas sim um grande sistema aberto, o que desperta, segundo Irene Machado (citando Lótmán) “um dos aspectos mais caros do mecanismo semiótico da cultura: a tradução da tradição” e ajuda na “análise da compreensão do encontro entre culturas como uma experiência dialógica e, portanto, semiótica” (MACHADO, 2003, p. 28). Neste ponto a autora menciona a importância dos estudos de Mikhail Bakhtin, a quem se deve a percepção do encontro dialógico entre culturas. É salutar lermos as próprias palavras de Bakhtin, explicitando a importância de uma cultura sendo vista aos olhos de outra:

No campo da cultura, a distância é a alavanca mais poderosa da compreensão. A cultura do outro só se revela com plenitude e profundidade (mas não em toda a plenitude, porque virão outras culturas que a verão e compreenderão ainda mais) aos olhos de *outra* cultura. Um sentido só revela as suas profundidades encontrando-se e contactando com outro, com o sentido do outro: entre eles começa uma espécie de

diálogo que supera o fechamento e a unilateralidade desses sentidos, dessas culturas. Colocamos para a cultura do outro novas questões que ela mesma não se colocava; nela procuramos resposta a essas questões, e a cultura do outro nos responde, revelando-nos seus novos aspectos, novas profundidades do sentido. Sem levantar *nossas* questões não podemos compreender nada do outro de modo criativo (é claro, desde que se trate de questões sérias, autênticas). Nesse encontro dialógico de duas culturas elas não se fundem nem se confundem; cada uma mantém a sua unidade e a sua integridade aberta, mas elas se enriquecem mutuamente. (BAKHTIN, 2010, p. 366)

A noção bakhtiniana da relação entre as culturas é fundamental para a compreensão de uma arte que voltou seus olhos e ouvidos para o que se fazia além de sua fronteira nacional, como era o caso da Tropicália. E se o assunto do nosso trabalho é a produção de textos artísticos, importante destacar um conceito fundamental para a Semiótica da Cultura: modelização. Em *A estrutura do texto artístico*, Lótman (1978a) explica que falar de teatro, cinema, pintura, música, isto é, dos textos artísticos, significa considerá-los textos organizados de modo particular, e que a arte configura um “sistema modelizante secundário” (LOTMAN, 1978a, p. 34-37).

Para a Semiótica da Cultura a indicação de um texto como “sistema modelizante primário” ou “sistema modelizante secundário” surge de uma analogia feita com a estrutura pertencente às línguas naturais. Neste caso, a língua natural seria o modelo de estrutura que ajudaria a explicar a estruturalidade encontrável em outras manifestações culturais. Os textos culturais encontrariam na língua natural uma espécie de arquétipo para a construção de novos sistemas de signos, valendo-se, por exemplo, da regra de seleção e combinação encontrável na construção de mensagens nas línguas naturais.

Lótman e Uspênski explicam como se configura a “totalidade complexa” da cultura, que tem o propósito de organizar estruturalmente o mundo:

A cultura é um gerador de estruturalidade: cria à volta do homem uma sociosfera que, da mesma maneira que a biosfera, torna possível a vida, não orgânica, é óbvio, mas de relação.

Pois bem, para cumprir esta tarefa, a cultura tem de ter no seu interior um “dispositivo estereotipizador” estrutural, cuja função é desempenhada justamente pela linguagem natural: e é isto o que proporciona aos membros do grupo social o sentido intuitivo da estruturalidade; é a linguagem natural que, com a sua sistematicidade evidente (pelo menos nos níveis mais baixos), com a sua transformação do mundo “aberto” dos *realia* no mundo “fechado” dos nomes, obriga os homens a interpretarem, como estruturas, fenômenos cuja estruturalidade, no melhor dos casos, não é evidente. (LÓTMAN & USPENSKII, 1981, p. 39-40)

Sem alongarmos a discussão no campo linguístico ou de variados tipos de sistemas de signos na cultura humana, interessa-nos aqui discorrer brevemente sobre importantes pressupostos da Semiótica da Cultura e, mais adiante neste estudo, comentar a produção sónica e os diálogos culturais diretamente nas análises dos textos tropicalistas, objetos do nosso estudo. Por se tratar de arte, tecer considerações sobre tal sistema significa centrar esforços na compreensão de um sistema modelizante secundário, mais precisamente a arte tropicalista.

O “texto Tropicália”

Retomando as proposições de Lóttman sobre o texto cultural, partimos para a demarcação da Tropicália enquanto objeto do nosso trabalho. Isso nos leva ao exame de um sistema — composto por subsistemas — encarnado materialmente, com alguma delimitação e estrutura interna (fazendo oposição ao que é externo, ao que não está incluso). Acompanhando o que propõe a Semiótica da Cultura, pretendemos investigar a relação entre os sistemas de signos tropicalistas, observando como se dá o diálogo entre os elementos sistêmicos e os extra-sistêmicos.

Nos estudos sobre a Tropicália é comum encontrarmos concepções divergentes do que pode ser considerada uma expressão tropicalista e de quais artistas fizeram parte do movimento. Reforçando nossa preocupação em centrar forças nos textos referentes à canção, podemos encontrar a demarcação temporal entre outubro de 1967 e dezembro de 1968 (CALADO, 1997, p. 297) — período que abrange da participação de Caetano Veloso e Gilberto Gil no III Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record, onde apresentaram as composições “Alegria, alegria” e “Domingo no parque”, respectivamente, até suas prisões pelo governo militar, que os levaram ao exílio em Londres, na Inglaterra (de 1969 a 1972). Portanto, o período anterior ao exílio (início de 1969) seria o momento do auge e encerramento enquanto proposta clara e organizada por um grupo de artistas.

Na obra *Verdade tropical*, Caetano Veloso (1997) defende que a “morte” do movimento tropicalista ocorreu diversas vezes — e já desde o seu início — pois os tropicalistas consideravam suas manifestações artísticas um “movimento para acabar com todos os movimentos” (p. 491). Contudo, ele considera as prisões e os exílios dele e de

Gilberto Gil uma interrupção na continuidade dos seus trabalhos e até entende os comentários de que o seu disco *Araçá azul*, de 1972, representa o final de uma etapa na sua carreira. Etapa esta que poderia ser considerada a “fase tropicalista” do cantor e compositor baiano.

Ainda em se tratando de delimitação temporal da Tropicália, convém lembrar a entrevista de Caetano Veloso que chamou a atenção de Augusto de Campos, em 1966, uma declaração pública que configurava um exercício de postura crítica e enfrentamento contra certo *status* estabelecido na canção brasileira. O mesmo exercício crítico está na referida obra *Verdade tropical*, publicada cerca de três décadas após a “explosão tropicalista”. Na introdução do livro o compositor de “Alegria, alegria” justifica:

Fui um dos idealizadores e executores do projeto da Tropicália. Este livro é uma tentativa de narrar e interpretar o que se passou. João Gilberto, meu mestre supremo, respondendo sobre mim numa de suas raríssimas entrevistas, disse que eu contribuía com “um acompanhamento de pensamento” para a música brasileira, ou seja, para o que ele faz. Pois bem, este livro significa a decisão de levar até o fim essa tarefa. De certa forma é uma retomada da atividade propriamente crítico-teórica que iniciei concomitantemente à composição e à interpretação de canções e que interrompi por causa da intensidade com que a introjetei na música. Não é uma autobiografia (embora eu não me negue a “contar-me” com alguma prodigalidade). É antes um esforço no sentido de entender como passei pela Tropicália, ou como ela passou por mim; por que fomos, eu e ela, temporariamente úteis e talvez necessários um ao outro. (VELOSO, 1997, p. 18)

Assim como em 1966, no discurso de Caetano publicado em 1997 temos a referência a João Gilberto e a mesma atitude de pensar os momentos e os sistemas da arte brasileira (pelo menos na delimitação temporal da Bossa Nova à Tropicália). Outros tropicalistas exerceram essa postura teórico-crítica e servem de apoio para nosso estudo, como é o caso de Tom Zé (2003), em *Tropicalista lenta luta*, e do filme *Tropicália*, de Marcelo Machado (2012).

Embora este último não seja obra de um tropicalista, no filme a narrativa é feita basicamente com discursos dos integrantes do movimento tropicalista, juntamente com imagens de apresentações, shows e outros eventos (políticos ou artísticos) do contexto do final dos anos 1960. Através de uma montagem dinâmica e não-linear, no filme é buscada uma tradução da estética tropicalista, com as misturas de procedimentos, uso criativo das cores, colagens, etc. Mas vale ressaltar que no caso de depoimentos em obras escritas ou no filme, não tomamos as opiniões dos artistas como algo “mais legítimo” ou “mais

importante” do que outros estudos teóricos já publicados. Apenas propomos dialogar com a postura crítica dos atores do movimento, sem conferir a seus depoimentos o poder de veredito final, pois acima de tudo nossa análise partirá das próprias obras artísticas.

A nossa estima a esse exercício teórico-crítico dos tropicalistas remete-nos à investigação semiótica na Rússia, que é explicada por Irene Machado como uma atividade que “não se restringiu ao exercício teórico, mas se propagou pelo vasto campo da experimentação de ideias artísticas e científicas” (MACHADO, 2003, p. 24). A grande ênfase nessa atividade está na capacidade de refletir o complexo relacionamento entre natureza e cultura no processo de criação de significados nos processos comunicacionais. Portanto, as linguagens (em seus diversos sistemas de signos) e suas relações são assunto de interesse de um espírito problematizador, que pode estar não apenas no exercício teórico-crítico, mas também em criações artísticas. Neste sentido, de antemão Caetano Veloso se apresenta com uma postura semiótica ao pensar a canção brasileira e (ajudar a) fazer a Tropicália, como crítico e criador.

A Tropicália surgiu antes de tudo como uma reação à percepção do que se passava na arte brasileira dos anos 1960. Para o bem e para o mal. Caetano Veloso e Gilberto Gil eram baianos que haviam se mudado para o Sudeste brasileiro (mais precisamente para o Rio de Janeiro, num primeiro momento) e de alguma forma pretendiam desenvolver trabalhos artísticos. Caetano sonhava com a ideia de trabalhar com cinema, enquanto Gil já estava já bem resolvido em sua carreira de músico que iniciara ainda na Bahia. Caetano também já compunha e acompanhava a irmã cantora, Maria Bethânia, na sua aventura de tentar a vida artística no Rio, mas a música, embora uma grande paixão, parecia não atender à expectativa que pulsava pelo sonho de fazer cinema.

Deixando de lado relatos biográficos do encontro pessoal entre Caetano Veloso e Gilberto Gil e como suas vidas acabaram por transformá-los em compositores e cantores profissionais, devemos dar um salto ao ideário que possibilitou a criação e desenvolvimento da Tropicália.

As acirradas discussões sobre a música popular brasileira nos anos 1960 inflamaram-se bastante em 1966. Àquela época, como dissemos anteriormente, de um lado estavam os defensores da suposta “autêntica música brasileira”, mais voltada ao samba, à música nordestina e a outros gêneros que remetiam ao Brasil rural e à música de décadas anteriores. Dessa linha faziam parte os militantes de esquerda, preocupados em combater a ditadura militar através de uma “arte engajada”. Por outro lado a Jovem Guarda (Iê-iê-iê)

havia conquistado um grande público, com forte presença no rádio e na televisão, o que lhe garantia um bom mercado. Nelson Motta relata a tensão existente naquele momento:

A briga entre a “música brasileira” e a “música jovem”, isto é, entre “Jovem Guarda” o (*sic*) “Fino da bossa”⁵, se transformou em uma verdadeira guerra musical.

Discutida apaixonadamente nas esquinas e nos botecos, nas farmácias e nos velórios, a música brasileira, jovem ou não, era o assunto do momento no início de 1966, quando a Record anunciou que faria o seu Festival da Música Brasileira, com grandes prêmios em dinheiro e o “Berimbau de ouro” ao primeiro colocado. (MOTTA, 2001, p. 107)

Em meio à disputa, as pretensões musicais de Caetano Veloso — a essa altura já convencido de deixar um pouco o sonho de trabalhar com cinema de lado para seguir compondo, atividade que vinha lhe rendendo elogios — e Gilberto Gil apontavam para uma terceira possibilidade: fazer uma canção que dialogasse tanto com informações de produções artísticas estrangeiras, como também com o que houvesse de tradição na história da música popular brasileira. Seguiria assim na linha do pensamento questionador de Nelson Motta (2001, p. 108): “por que no Brasil a música não podia ser ‘brasileira’ e ‘jovem’ ao mesmo tempo?”.

Caetano Veloso relata detalhadamente em *Verdade tropical* as diversas informações culturais que chegaram ao seu alcance de 1965 a 1967. Era uma época de um intenso convívio com artistas e pensadores de diversas áreas: teatro, cinema, artes plásticas, design e, naturalmente, música. A publicidade, a Jovem Guarda, a música dos Beatles, o programa televisivo do Chacrinha e tantos outros eventos e práticas culturais passavam a integrar a rotina do artista.

Paralelamente, Gilberto Gil, cada vez mais interessado na música e na sua evolução enquanto instrumentista, teve um contato direto com a “arte regional” de Pernambuco, após fazer uma viagem àquele estado. A viagem funcionou como uma catalisadora de ideias que saltaram à mente de Gil, solicitando uma nova postura artística, um novo posicionamento na “guerra cultural” que estava posta.

Somando-se todas as motivações que elencamos há pouco, Caetano Veloso e Gilberto Gil pensaram na necessidade de um projeto de intervenção na música brasileira.

⁵ “Jovem Guarda” e “O Fino da Bossa” eram os programas da TV Record que à época eram os grandes expoentes das duas vertentes musicais. O primeiro, comandado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, era o grande divulgador do Iê-iê-iê; já o segundo, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, divulgava o que ficou conhecido como MPB, que agradava mais a ala que defendia uma música “nacionalista-popular”.

Em um primeiro momento a ideia foi chamar diversos poetas e cantores, integrantes das mais diversas correntes (principalmente da linha Bossa Nova/MPB), para que juntos indicassem um novo caminho para a arte brasileira. Enquanto recrutamento de artistas as reuniões foram um fracasso, não conseguindo Gilberto Gil convencer os artistas alinhados com a vertente “nacional-e-popular” (esquerdista) de que era possível juntar o som nordestino com informações da televisão, do cinema, da Bossa Nova, dos Beatles e o que houvesse de mais moderno na área do consumo: fosse publicidade, fosse um disco de Jovem Guarda.

Os dois baianos protagonistas da nossa pequena narrativa ficaram praticamente isolados no comando desse projeto, com a recusa e/ou desinteresse de nomes famosos que foram convidados num primeiro momento, como Chico Buarque, Sérgio Ricardo e Edu Lobo. Partiram então para uma nova etapa na missão do recrutamento de aliados: integrar cantores e poetas que pudessem compor um grupo determinado a revirar as bases da música brasileira, ultrapassando esse ranço maniqueísta de “arte engajada” de um lado e “música jovem” de outro.

Após alguns (des)encontros e aproximações entre diversos artistas que passaram a compartilhar dos anseios de Caetano e Gil, pôde-se formar um grupo que participaria do disco-manifesto *Tropicália ou panis et circensis*, lançado em 1968: Rogério Duprat (maestro), Os Mutantes (grupo de rock formado por Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio Dias), Caetano Veloso (cantor e compositor), Nara Leão (cantora), Gilberto Gil (cantor e compositor), Capinan (poeta e compositor), Gal Costa (cantora), Torquato Neto (poeta e compositor) e Tom Zé (cantor e compositor).

Dentro desta lista de artistas delimitamos o nosso “*corpus* tropicalista”. Além do disco coletivo *Tropicália*, apontamos como objeto do nosso estudo os discos de canções lançados pelos componentes do grupo, o que significa dizer: os discos lançados em 1968 por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes e Tom Zé⁶. Desses discos serão partes

⁶ Embora o disco de Nara Leão de 1968 seja comumente citado como “o disco tropicalista da Nara”, concordamos com Carlos Calado (1997, p. 213) quando afirma que chamá-lo desta maneira seria um exagero. O disco converge em muitas ações do movimento, além de possuir três composições de Caetano Veloso — “Lindoneia” (em parceria com Gilberto Gil), “Mamãe coragem” (parceria com Torquato Neto) e “Deus vos salve esta casa santa” (também em parceria com Torquato Neto) — mas além do repertório não há tantas características na execução (como experimentações, deboche, aproximação com o rock estrangeiro) que sirvam como exemplo de um texto da Tropicália. Outro álbum de 1968 de um dos integrantes do disco-manifesto que fica de fora do nosso *corpus* é *A banda tropicalista do Duprat*, do maestro Rogério Duprat, já que o repertório é composto principalmente por músicas instrumentais (sem letra). E as canções que completam o repertório são geralmente em língua inglesa (e de compositores estrangeiros), não apresentando os elementos do cancionista elencados por Luiz Tatit (2002). Os primeiros discos solo da carreira de Gal

(subsistemas) as canções e as imagens das capas. Assim definimos os textos culturais que fazem parte da nossa pesquisa, do que passaremos a nos referir como “Tropicália”.

Organizando o movimento e orientando o carnaval

A partir da reunião do grupo e da disposição em “subverter o ambiente da MPB”, nas palavras de Caetano Veloso (1997, p. 141), vários eventos importantes foram ocorrendo para que a proposta ganhasse destaque nos meios de comunicação de massa. Vale ressaltar que até a primeira grande aparição pública de Caetano Veloso e Gilberto Gil divulgando a “estética tropicalista”, no já mencionado Festival de 1967 da TV Record, o nome “Tropicália” ainda não tinha sido adotado pelos artistas. Naquele primeiro momento os artistas conseguiram uma importante divulgação no que viria a tomar forma como movimento tropicalista: conseguiram levar as canções “Alegria, alegria” (de Caetano Veloso, com acompanhamento do grupo de rock argentino Beat Boys) e “Domingo no parque” (de Gilberto Gil, acompanhado pela banda Os Mutantes e de uma orquestra sob regência de Rogério Duprat) até as finais, quando conquistaram o quarto e o segundo lugares, respectivamente.

A desconfiança inicial, e até mesmo protestos incipientes por parte dos espectadores, ao verem os cantores acompanhados por guitarras elétricas — algo abominado pelos conservadores militantes da “música nacionalista” —, acabou se transformando em certa empatia, quando grande parte do público se deu conta de que as canções interpretadas pelos baianos eram boas, agradáveis, e que Caetano e Gil poderiam estar trazendo algo revitalizador para a canção produzida no país. O Festival foi vencido por uma canção mais conversadora, “Ponteio”, parceria entre o compositor Edu Lobo e o poeta Capinan (interpretada por Edu e por Marília Medalha), mas daquele festival o que mais ficou foi o indicativo de que a semente de uma arte inovadora havia sido lançada. Os meses subsequentes assistiram a discussões culturais cada vez mais acirradas.

Esse capítulo do Festival é comumente considerado o ponto inicial da divulgação das concepções do grupo. Depois de lançada a semente tratava-se de um caminho sem volta. Na sequência outras canções foram sendo compostas — entre elas a que recebeu o

Costa serão mencionados na pesquisa, mas foram lançados num segundo momento, já a partir de 1969, apontando mais para um caminho chamado de pós-tropicalista.

nome de “Tropicália”⁷ e que passaria também a batizar o movimento que ganhava cada vez mais adeptos.

E se por um lado mais adeptos e simpatizantes aplaudiam as iniciativas da turma comandada pelos baianos, os estudantes e demais pessoas alinhadas com a esquerda ortodoxa não aceitavam a proposta de se utilizar guitarra elétrica, mencionar Coca-Cola (em “Alegria, alegria”) e escrever letras que não evocavam uma postura mais socializante. Consequentemente os participantes da já nomeada Tropicália eram considerados “alienados”, como que coniventes com a difícil situação político-econômica enfrentada em tempos de Governo Militar. Uns não entendiam o que estava sendo proposto pela Tropicália, outros simplesmente não aceitavam a utilização do chamado “estrangeirismo” nas expressões artísticas ou no modo de vestir, etc.

Logo muitos confundiam a arte daquele grupo a uma mera moda passageira, que não representaria muita coisa além de “alienar” uma massa carente de orientação político-ideológica. Pelo menos assim pensava boa parte da turma “engajada”. Caetano Veloso, por sua vez cantava em “Alegria, alegria”: “viva a banda-da-da, Carmen Miranda-da-da-da-da”, e confundia muita gente que não entendia que a verdadeira afronta ao regime estava sendo levantada por eles, pelos tropicalistas, através de uma arte revolucionária em “tempos de revoluções”. Nem todos no meio artístico-cultural estavam sendo capazes, no calor dos acontecimentos, de enxergar essa força subversiva da Tropicália.

O programa e suas convergências

Com os propósitos de Caetano Veloso, Gilberto Gil e a turma tropicalista estava sendo pensado um “programa gerador de novos textos” para a música brasileira. Segundo Lótman e Uspênski, cultura pode ser definida como “*memória não hereditária da coletividade*, expressa num sistema determinado de proibições e prescrições” (LOTMAN & USPENSKII, 1981, p. 40, grifo dos autores) e de acordo com as limitações inerentes aos

⁷ A letra da canção de Caetano Veloso não menciona o termo “Tropicália”, mas o nome foi sugerido a Caetano Veloso baseado na obra homônima de Hélio Oiticica: um penetrável (hoje seria chamado de instalação) com uns labirintos cercados por paredes de madeira, areia e pedras no chão, plantas tropicais, e que terminaria em um ambiente com um aparelho de TV ligado. Assim seria apresentado o trabalho pelo próprio artista plástico: “*Tropicália* era uma obra minha de 1966/1967, que era uma espécie de ambiente. O Luís Carlos Barreto conhecia ou ouviu falar e falou pro Caetano, que gostou do nome (...). *Tropicália* para mim não era só um tipo de uma obra, era como se fosse uma posição diante das coisas, uma posição estética” (OITICICA in TROPICÁLIA, 2012).

estudos, podemos restringir a análise a uma cultura de determinada época, local, etc. Mas a “cultura” é sempre “memória”, isto é, refere-se a uma experiência histórica *do passado*. Só que em algum momento do passado, o que hoje é considerado “cultural” tratava-se da tradução da experiência imediata de alguém ou de um grupo em um “texto”.

Textos produzidos em determinada época (ou local, etc.) podem virar um novo fato para a construção da memória coletiva, ganhando assim um caráter “cultural”:

A definição de cultura como memória de coletividade coloca, em termos gerais, o problema do sistema de regras semióticas segundo as quais a experiência de vida do gênero humano se converte em cultura: regras que, por sua vez, podem ser tratadas precisamente como um *programa*. A própria existência da cultura pressupõe a construção dum sistema de regras para a tradução da experiência imediata em texto. A fim de que um ou outro acontecimento histórico encontre o seu lugar numa determinada célula, tem de ser concebido antes de mais como existente, isto é, é necessário que seja identificado com um determinado elemento da língua do mecanismo memorizante. (LOTMAN & USPENSKII, 1981, p. 41, grifo dos autores)

Para inserir-se nesse programa cultural — que no caso da nossa investigação e da atuação dos músicos da Tropicália diz respeito aos códigos culturais da canção brasileira — os tropicalistas tinham a proposta de “subverter a MPB”, o que significava alterar o curso da canção brasileira da segunda metade da década de 1960. Os artistas trataram de buscar mais informações e pressupostos conceituais para construir um arcabouço de ações e/ou textos artísticos.

O primeiro alinhamento dizia respeito à história da canção feita no Brasil. Caetano Veloso na entrevista de 1966 havia mencionado a linha evolutiva, que nos remete a uma tradição cancional construída durante décadas, partindo dos temas folclóricos, passando pelo surgimento do samba (e sua definição como música representante da identidade brasileira⁸), até chegar à década de 1950 com o samba-canção, a grande revolução da Bossa Nova e a incipiente MPB.

Sem pormenorizar cada época, interessa-nos que a Tropicália tinha um interesse na revisão dessa canção, resgatar o que era digno de ser traduzido ainda nos anos 1960, aliada a uma visão de modernidade. É neste ponto que é tocada a questão da “tradução da tradição”: tratando-se de um grande sistema aberto, com seus mecanismos e uma dinâmica desarmônica, os códigos culturais acabam por incluir ou descartar determinadas

⁸ Cf. VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 6 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

informações para construção de seu texto. Sob este aspecto é que se dá a regra de seleção e combinação do sistema modelizante, buscando na cultura selecionar os elementos que serão combinados. Aqui também lembramos a citação de Bakhtin, afirmando que é fundamental nos conhecermos, “levantarmos nossas questões”, para a compreensão do “outro” com criatividade.

Mas como salienta Luiz Tatit (2004, p. 211) a Bossa Nova já havia feito, principalmente através dos trabalhos de João Gilberto e Tom Jobim, uma triagem na música brasileira, livrando-a da tradição dos excessos passionais e buscando ao máximo a compatibilidade entre melodia e letra. Neste sentido a Tropicália não poderia simplesmente repetir algo que já havia se tornado “memória coletiva”, e aí coube aos tropicalistas dar um novo salto, promover um novo gesto, o “gesto da mistura”, na defesa de que a “canção precisa do bolero, do tango, do rock, do rap, do reggae, dos ritmos regionais, do brega, do novo, do obsoleto” (TATIT, 2004, p. 211), elementos que não costumavam fazer parte do repertório bossa-novista, principalmente na já referenciada fase “intensa”.

A Tropicália promoveu esse diálogo extrapolando o campo musical. Como chama a atenção Christopher Dunn (2009, p. 96), o movimento tinha como referência outros campos artísticos, não apenas a música. É sintomático, por exemplo, que dois importantes eventos em 1967 tenham contribuído para o projeto tropicalista: a estreia de *Terra em transe*, filme de Glauber Rocha, e a montagem de *O rei da vela*, dirigida por José Celso Martinez Corrêa, com texto de Oswald de Andrade, escrito em 1933 e publicado em 1937.

Para realizar a mistura ambicionada pelos tropicalistas, não resolveria nem ter a visão defendida pelos “nacionalistas” (de aceitar apenas as raízes nacionais)⁹ nem a mera importação (promovida por alguns nomes da Jovem Guarda). Introduzir o bolero, o rock, o tango, o reggae, dentre outros seria um indicativo de que a Tropicália entendia a

⁹ Vale mencionar um movimento brasileiro com posição antagonista à Tropicália: o Movimento Armorial. Assentado em fases que abrangem de 1949 (numa espécie de preparação) até a atuação e grande repercussão nos anos 1970 (cf. SANTOS, 1999, p. 26-32), sempre teve na figura de Ariano Suassuna o maior nome da produção e conceituação teórica de seus pressupostos. A visão de Suassuna está centrada na valorização de uma tradição voltada aos aspectos populares e regionais (delimitada ao espaço do Nordeste brasileiro, e mais especificamente ao rural e ao sertanejo, tanto na criação como na formação de um quadro composto basicamente por nordestinos, tendo como grande eixo a capital pernambucana, Recife). O Armorial abrangia a literatura, teatro, música e as artes plásticas, sempre atrelados fortemente a tradições do sertão nordestino, rejeitando o diálogo com o “moderno” (com o pop, rock ou qualquer manifestação ligada à tecnologia e os grandes meios de comunicação de massa), que configurava a bandeira levantada pela Tropicália e rejeitada pelos armorialistas. Nos anos 1990 foi a vez do Movimento Manguebeat (também nordestino, de Recife) promover a mistura de elementos regionais (como o maracatu) com ritmos do pop e do rock, e suscitar novo embate com o Movimento Armorial (cf. VARGAS, 2007, p. 35-104), que também não aprovou a música de Chico Science, principal líder do Manguebeat (a quem muitos dos armorialistas, dentre eles Ariano Suassuna, preferiam chamar “Chico Ciência”, em reprovação à adoção do nome em língua inglesa).

necessidade de diálogos com informações culturais de vários outros países, assim como não deveria ignorar as informações culturais brasileiras. Um dos projetos que explica a proposta de assimilação de culturas estrangeiras é a Antropofagia, apregoada pelo modernista Oswald de Andrade, e uma importante pista crítica deste fato está em uma conversa entre Augusto de Campos e Caetano Veloso em 1968, quando o poeta solicita uma definição da Tropicália e o compositor baiano responde que “é um neo-Antropofagismo” (CAMPOS, 2005, p. 207).

No “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, publicado originalmente em 1924, Oswald de Andrade propõe uma poesia brasileira de exportação, defendendo o aperfeiçoamento técnico da linguagem, posicionando-se “contra a cópia, pela *invenção* e pela *surpresa*” (ANDRADE, 2011, p. 63)¹⁰. Em 1928 foi a vez de lançar o “Manifesto Antropófago”, que seria um desdobramento já com um “diagnóstico da realidade” do anterior (NUNES, 2011, p. 08) trazendo uma metáfora da antropofagia, que primitivamente falando (remetendo aos índios tupis) era quando uma tribo derrotava um valente guerreiro na batalha e depois devorava sua carne numa prática canibal, acreditando que assim estaria incorporando as virtudes do guerreiro morto. Na literatura brasileira, encontramos esta prática como o assunto principal do poema “I-Juca Pirama”, de Gonçalves Dias, no qual há um culto poético ao guerreiro tupi que honra sua tribo com a demonstração de valentia de um “bom selvagem”, deixando, por fim, para trás a vergonha de ser dispensado num ritual antropofágico.

Enquanto crítica cultural, a metáfora evocava deglutir informações culturais estrangeiras, valendo-se do “pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do ‘bom selvagem’ (...), mas segundo o ponto de vista do ‘mau selvagem’” (CAMPOS, 2004, p. 234). Seria uma atitude emancipatória de uma sociedade colonizada com uma postura crítica, assimilando informações culturais estrangeiras e reelaborando-as diante da percepção da circunstância local, nacional:

¹⁰ Benedito Nunes comenta que tanto o Manifesto quanto a poesia Pau Brasil situam-se na convergência do primitivismo de certa natureza psicológica — que coadunava com um sobressalto étnico presente na modernidade cultivada no início do século XX, fazendo contraponto ao pensamento “domesticado” — com a “exaltação futurista da vida moderna nos grandes meios urbanos”. Daí nasceria uma teoria crítica da cultura brasileira, enfatizando opostos, operando a “dialética do Modernismo, entre o seu arcabouço intelectual de origem europeia, que integrou a superestrutura da sociedade e se refletiu no idealismo doutoresco de sua camada ilustrada e o amálgama de culturas primitivas, como a do índio e a do escravo negro, que teve por base” (cf. NUNES, 2011).

Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma “transvaloração”; uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é “outro” merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado. Com esta especificação elucidativa: o canibal era um “polemista” (do grego *pólemos* = luta, combate), mas também um “antologista”: só devorava os inimigos que considerava bravos, para deles tirar proteína e tutano para o robustecimento e a renovação de suas próprias forças naturais... (CAMPOS, 2004, p. 234-235)

Em um sucinto e esclarecedor artigo sobre a atualidade da Literatura Comparada, Leyla Perrone-Moisés (1990) destaca a visão de tradição que emerge da proposta antropofágica de Oswald de Andrade. Para a autora, essa postura crítica acaba com o suposto “complexo de inferioridade” dos povos colonizados, pela constatação de que as culturas não podem se isolar e viver num mundo fechado, reconhecendo que os diálogos culturais significam ao mesmo tempo absorver e transformar elementos alheios. Para a autora, existe um alinhamento com a visão de tradição defendida por Tinianóv e Jorge Luis Borges.

Para Tinianóv, no contexto da “evolução literária” é importante repensar a questão da “influência”, já que para o russo é muito mais relevante falar das “convergências”, que fazem com que a questão cronológica “quem disse primeiro?” perca o valor. Cada época e seu contexto acabam por privilegiar certas relações nos sistemas culturais em detrimento de outras: “o momento e a direção da ‘influência’ dependem inteiramente da existência de certas condições literárias” (TYNIA NOV, 1976, p. 117).

Por sua vez, Jorge Luis Borges (2007) em “Kafka e seus precursores” propõe, centrado na recepção, uma nova apreciação sobre a ideia que temos de tradição. Segundo ele, muitas vezes os textos produzidos em uma época nos fazem conhecer ou ter uma nova percepção sobre os precursores daquele autor, assim o escritor criaria seus “antecessores”. De acordo com a leitura pode-se fazer uma revisão de outra obra que foi escrita antes. Coaduna assim com a ideia de Tinianóv, de que não há uma superioridade de valor no texto produzido em uma época anterior.

A Poesia Concreta também merece menção como uma prática cultural relevante para a construção de bases que avalizam o momento tropicalista. Desde o seu surgimento provocou uma impactante reviravolta nos caminhos literários do país. Tinha como proposta não apenas apresentar um novo estilo de poesia — exemplificada no espaço gráfico como elemento estrutural, no isomorfismo e em uma nova sonoridade e ritmo do poema, dentre

outras — como também se empenhava numa revisão crítica das informações estéticas brasileiras.

Nesse trabalho de revisão cultural o nome de Oswald de Andrade, por exemplo — àquela época um tanto marginalizado das discussões literárias —, acabou voltando à cena e tendo sua obra revista teórico-criticamente. E a Poesia Concreta foi sendo pautada por esse trabalho de circular ideias e autores, propor diálogos com diversos sistemas culturais (nacionais e internacionais), realizar traduções de textos literários e propor novas revisões críticas da tradição.

A própria tríade formada por Pignatari e pelos irmãos Campos publicou a *Teoria da Poesia Concreta* (2006), um arcabouço teórico formado por textos críticos e manifestos que apresentavam de maneira clara as obras e autores “selecionados e digeridos” pelos concretistas. A contribuição da Poesia Concreta para a cultura brasileira segue gerando frutos ainda nos tempos atuais¹¹ e durante essas mais de cinco décadas de atuação, tanto na produção artística quanto na produção de textos críticos e teóricos, os concretos nos servirão de referência na sequência do nosso trabalho.

No que se refere a convergências entre a Poesia Concreta e a Tropicália¹², Caetano Veloso relata em *Verdade tropical* como se deu a aproximação pessoal com os poetas do *Noigandres* e, o mais importante, no que concordavam e/ou divergiam em variados assuntos sobre arte e cultura. O capítulo “A Poesia Concreta” tem o parecer de Caetano sobre a sagaz análise que Augusto de Campos fez sobre a situação da música brasileira e a chegada do jovem compositor baiano naquele cenário, no já mencionado artigo “Boa palavra sobre a música popular”. Segundo Caetano Veloso, Augusto de Campos mostrou-se “profético” com as considerações expostas no artigo, entendendo qual a virada que estava sendo proposta pela Tropicália e o que aquilo significaria para a cultura brasileira em um breve futuro.

A visão profética seria, em outras palavras, a capacidade que o crítico teve de enxergar aquele *programa* como algo que viraria referência cultural, diante das formas artísticas divulgadas naquele contexto. Aquela percepção no calor dos acontecimentos já

¹¹ Enquanto grupo de vanguarda, a experiência concreta encerra o seu ciclo no final da década de 1960: “o ciclo vanguardista do concretismo finaliza, com o endurecimento do regime militar em 1969, a passagem da ‘revolução’ à ‘tradição’ e o exílio dos líderes do tropicalismo, Caetano Veloso e Gilberto Gil. A partir daí, a atividade programática continua, com diferentes inflexões, nas trajetórias individuais dos poetas concretos” (AGUILAR, 2005, p. 23).

¹² As aproximações entre a Poesia Concreta e a Tropicália no contexto sócio-cultural brasileiro é o principal tema da obra *Convergências: poesia concreta e o tropicalismo*, de Lucia Santaella (1986).

reconhecia como *cultura* (ou texto de relevante teor artístico) o que seria considerado por muitos apenas tempos depois.

Ademais, a literatura existente sobre a Tropicália mostra que o movimento também convergiu com diversas outras manifestações culturais contemporâneas: o diálogo com o rock internacional é extremamente relevante para se entender as propostas tropicalistas, assim como a linguagem cinematográfica, o teatro de José Celso Martinez Corrêa, design, publicidade, movimentos das artes plásticas, dentre outros, estão presentes nos relatos sobre a Tropicália. Tudo relatado com certo nível de detalhe nos depoimentos de Caetano Veloso em *Verdade tropical*.

Sem nos demorarmos por ora em cada contribuição cultural destas obras e movimentos, na sequência do nosso trabalho retomaremos as relações entre estes sistemas culturais na análise de textos da Tropicália.

CAPÍTULO 2

A canção e o design gráfico

Campo interdisciplinar

Com a delimitação do nosso texto na Tropicália, mais especificamente nas relações entre as canções e as capas dos discos do movimento, fazemos um recorte nas linguagens de modelização secundária do campo lítero-musical (canções) e do campo visual (capas). Anteriormente à investigação das relações entre os códigos de cada linguagem interessamos entender um pouco mais de cada elemento isoladamente para, na sequência, entendermos como se dão as aproximações.

Explica Lóttman que a arte provém de uma modelização secundária e “os sistemas modelizantes secundários (como todos os sistemas semióticos) *constroem-se sobre o tipo de linguagem*” (1978a, p. 37, grifo do autor), o que nos leva a compreender que cada organização codificada carrega o princípio da construção sintagmática, já internalizada na vida social dos indivíduos, pelo aprendizado e utilização da língua natural. Isto significa, em suas palavras, que “a determinação de ligações sintagmáticas e paradigmáticas em pintura (...), no cinema (...), permite ver nestas artes *objetos semióticos* — sistemas construídos sobre o tipo das línguas” (1978a, grifo do autor). Adiante assegura que “a arte pode ser descrita como uma linguagem secundária e a obra de arte, como um texto nessa linguagem” (1978a, p. 38).

No estudo dessas linguagens e seus códigos específicos, a Semiótica da Cultura, como um campo transdisciplinar, liga-se a vários campos de conhecimento, dialogando e aproximando-se de diversas áreas de conhecimento e campos de investigação científica. Além da Linguística Estrutural e Cibernética, importantes bases para muitos conceitos-chave da semiótica, ela relaciona-se com áreas que vão da Lógica Matemática à Etnologia, passando da Biologia Molecular à Antropologia.

Preparando o arcabouço teórico do nosso trabalho, cercamo-nos principalmente com teorias e conceitos relacionados a outras áreas caras à Semiótica da Cultura, como a Teoria Literária, a Crítica de Arte, Teoria da Informação e da Comunicação, além de contribuições da literatura sobre design, fotografia e a Semiótica da Canção (Brasileira).

Após uma apreciação das especificidades de construção de mensagens em cada linguagem, comentaremos as relações entre canções e imagens, tendo como principal referencial textos da Tropicália.

A canção e o cancioneiro brasileiro

Desde o início do século XX as artes brasileiras encontram na canção uma das manifestações culturais de grande valor comercial e estético¹³. Essa expressão artística abrange desde os casos de mero entretenimento — como um produto de consumo que logo é descartado em troca de outra novidade — e também canções que se mantêm sendo consideradas grandes produções, gerações após seu primeiro registro. A questão do registro, inclusive, é um dado importante para o desenvolvimento da célula-arte que é a canção.

Em 1902 aconteceu a primeira gravação em disco no Brasil, sob interpretação de Bahiano e Cadete e a Banda do Corpo de Bombeiros (cf. SEVERIANO, 2008, p. 58-59), registrando modinhas, lundus, tangos e outros estilos que dominavam a música urbana divulgada no país no final do século XIX. Na sequência dos fatos, o samba — gênero surgido da junção de vários ritmos e batuques, que acabaram resultando na “família do samba” — foi tendo sua linguagem cada vez mais trabalhada e definida enquanto expressão artística, ao mesmo tempo em que surgia de uma condição social: a abolição dos escravos era um fato recente nos primeiros anos do século XX e muitas famílias de negros e/ou ex-escravos residentes no Rio de Janeiro, como que numa estratégia de “recuo dos dominados”, aglutinavam-se em espaços urbanos para suas festas e reuniões, que juntavam dança de salão, samba, candomblé e outras manifestações culturais que dialogavam com

¹³ Para Caetano Veloso, a canção brasileira “é a mais eficiente arma de afirmação da língua portuguesa no mundo, tantos insuspeitados amantes esta tem conquistado por meio da magia sonora da palavra cantada à moda brasileira” (VELOSO, 1997, p. 17). No artigo “Arautos do amor (e do prazer)”, Inês Pedrosa procura demonstrar que “a língua portuguesa é responsável pela criação das mais perfeitas canções”. Neste caso refere-se à canção brasileira e sua capacidade de cantar o amor, chegando a ser um “programa filosófico” na qualidade de abordagem do tema. Elegendo Chico Buarque (exemplo de “coerência da forma”) e Caetano Veloso (“criatividade sem limites”) como os principais representantes dessa expressão artística, cita que suas canções “revolucionaram nosso modo de ser e de amar”, tanto no Brasil como também recentemente numa onda de grande difusão de suas canções em Portugal. A autora compara a qualidade estética de trechos de letras dos dois compositores brasileiros com passagens de letras dos Beatles para afirmar, sem a preocupação de “soar imperialista”, que na arte de “cantar o amor” nenhuma outra supera a canção brasileira (cf. PEDROSA, 2011). Não estenderemos tal discussão, mas não acreditamos que seja possível semioticamente chegar a tal assertiva (definindo o que deve ser considerado “mais” ou “menos perfeito” em arte), devido à impossibilidade de hierarquização estética.

tradições africanas (WISNIK, 2004, p. 158-160). Tais práticas foram reunindo cada vez mais adeptos que acabaram por transformar essas expressões artísticas em produtos de mercado, e “a música popular negra, que tem seu lastro no candomblé, encontra portanto um modo transversal de difusão (a indústria do disco e do rádio)” (WISNIK, 2004, p. 160), fato que significava uma mudança de rumo cultural no país.

A possibilidade de gravação mecânica de discos, mesmo sem grande qualidade técnica, se revelava um fator determinante para a consolidação da linguagem que foi sendo definida como “a canção brasileira”. Sua formação no princípio caminhou *pari passu* ao desenvolvimento do samba. A tecnologia representou a possibilidade de os músicos populares — principalmente do samba, alheios a qualquer aprendizado formal de escrita e leitura de música — não precisarem mais exclusivamente da memória para que as letras e melodias ficassem registradas enquanto textos definidos, evitando serem tão modificadas (enquanto composições) ao sabor das improvisações, que antes do disco eram muito comuns nas execuções das músicas. Os sambistas receberam a tecnologia e a possibilidade de gravar discos como “um encontro com a própria identidade” (TATIT, 2004, p. 34).

No momento histórico em que o samba vai ganhando esse mercado e alargando o poder de difusão da canção, estava sendo fundada, segundo palavras de Luiz Tatit, “uma tradição própria, desprovida de projetos ou de intenções outras que não a imediata aceitação do público” (2004, p. 39). Havia uma produção musical — estética, portanto — para atender um mercado emergente e que estava totalmente ligada à prática do entretenimento: “a era dos cancionistas, os bambas da canção, que se mantinham afinados com o progresso tecnológico, a moda, o mercado e o gosto imediato dos ouvintes” (2004, p. 40). Ignora-se a dicotomia “cultura popular *versus* cultura erudita”, com arte e meios de comunicação convergindo, no sentido proposto por Lucia Santaella, que entende por essa convergência “tomar rumos que, não obstante as diferenças, dirijam-se para a ocupação de territórios comuns, nos quais as diferenças se roçam sem perder seus contornos próprios” (SANTAELLA, 2007, p. 07).

Nossa demora em falar do aparecimento e da grande difusão do samba em seus primórdios se deve por uma proposição importante feita por Luiz Tatit a respeito do significado cultural de tais eventos. Para o autor, por esse processo de consolidação do samba passa também o delineamento de matizes que definiram o que conhecemos como “canção popular brasileira”. A tarefa dos primeiros sambistas de se adequar às gravações de discos, simultaneamente à prática costumeira de improvisar em rodas de sambas fez

com que inconscientemente estivessem definindo a compatibilidade entre melodia e letra através de um canto habilmente executado na tangente da fala. E eis a principal proposição dos estudos de Tatit (e do exercício dos cancionistas): a comprovação de que “o canto sempre foi uma dimensão potencializada da fala” ou, em outras palavras, que na canção há uma “oscilação entre canto e fala” (TATIT, 2004, p. 41-43).

Vamos detalhar um pouco mais as considerações de Tatit sobre os traços constitutivos da canção brasileira para podermos entendê-la como uma expressão que possui sua própria linguagem e que pode ser reconhecida enquanto texto cultural — no sentido de cultura empregado por Lótmán (2010) e já mencionado no primeiro capítulo: informações não-hereditárias, acumuladas e transmitidas através dos tempos pela coletividade.

Em *O cancionista*, Luiz Tatit (2002) verticalizou uma definição da natureza da canção e de sua existência enquanto unidade dotada de linguagem. O autor chegou à concepção de uma “arquicanção”, que seria uma espécie de canção-modelo, comportando os traços característicos do que se define por “canção brasileira”. E aqui vale enfatizar que o autor delimitou sua investigação à tradição da canção produzida no Brasil, como já explicita o título da obra.

Como dissemos no capítulo anterior, a canção é uma célula musical formada pela junção de melodia e letra — onde, segundo o *Dicionário musical brasileiro*, de Mário de Andrade (1989), a letra corresponde “ao texto poético musicado” (p. 283), isto é, às unidades linguísticas; e melodia pode ser definida como a “organização de sons musicais combinando diversos intervalos e valores rítmicos” (p. 329). Portanto, o texto poético (letra) de uma canção é sempre dito de uma maneira peculiar, quer dizer, melódica.

O cancionista — que pode ser o intérprete, o arranjador e, principalmente, o compositor de canções — é exemplificado por Tatit através da metáfora do “malabarista”, por sua capacidade de equilibrar habilmente a melodia e o texto, revelando no ato de cantar “um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial” (TATIT, 2002, p. 09). A habilidade para equilibrar os elementos dessa codificação faz com que o cancionista oscile as tendências da composição, do arranjo ou do canto, priorizando ora a continuidade, ora a segmentação. Este é apenas um dos casos.

Luiz Tatit demonstra que existem três níveis de compatibilidade entre melodia e letra: *figurativização*, *passionalização* e *tematização*, que podem ser assim resumidos:

Figurativização: quando o destaque do canto está na entoação, aproximando-o da coloquialidade da fala. É quando detectamos a forte presença de uma fala na voz que canta, como “uma espécie de integração ‘natural’ entre o que está dito e o modo de dizer, algo bem próximo de nossa prática cotidiana de emitir frases entoadas” (TATIT & LOPES, 2008, p. 17). Nas melodias costumam produzir ideias de hesitação, exclamação, indagação, etc. O fato de existir uma melodia faz com que tal recurso seja usado com parcimônia, porque seu caso extremo poderia resultar na própria linguagem oral, que escaparia aos traços do texto canção.

Passionalização: caracteriza-se pelo investimento na continuidade melódica, prolongando os sons das vogais, “modalizando todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos da paixão (é necessário o pleonasma)” (TATIT, 2002, p. 22), desviando a tensão para o nível psíquico, cedendo espaço para uma melodia contínua e de ritmo mais lento. Ao longo da tradição da canção brasileira sempre houve uma grande tendência ao repertório passional, composto pelas chamadas “canções românticas”.

Tematização: com a tematização o cancionista transfere a tensão para um movimento inverso do processo passional, investindo na segmentação dos ataques consonantais e agindo sob a influência do /fazer/. Aqui a maior ênfase está na subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência. Essa tendência também materializa uma ideia através da repetição linguístico-melódica, “cria-se, então, uma relação motivada entre tal ideia (natureza, baiana, samba, malandro) e o tema melódico erguido pela reiteração” (2002, p. 22-23). A tematização remete aos estilos musicais de forma explícita: samba, rock, frevo, etc.: a repetição rítmica combina-se com a reiteração de temas, com uma maior demarcação consonantal e menor prolongamento de vogais.

Uma discussão mais complexa sobre os três níveis (figurativização, passionalização e tematização), indicando didaticamente como elas aparecem nas composições, é feita por Luiz Tatit nas diversas análises de canções que compõem o *corpus* de sua obra. Adotaremos alguns desses procedimentos nas análises do nosso trabalho — naturalmente com um enfoque diferente do empregado por Tatit, pois nossa pesquisa não se restringirá às dicções dos cancionistas, visto que investigaremos relações e traduções intersemióticas na Tropicália.

Os modelos de passionalização, tematização e figurativização nunca aparecem isoladamente: a dicção do cancionista “consiste num revezamento das dominâncias” desses processos em determinadas partes da canção (TATIT, 2002, p. 24). É uma repetição como

se houvesse o movimento do que está no centro para a periferia e do que está nessa para o centro, fazendo com que um dos três esteja sempre em destaque, o que não significa exclusividade e total exclusão dos outros. Exemplificando essas relações e trocas: a) todas as soluções musicais que despontam estão sendo “enunciadas” na figurativização; b) haverá alguma coisa, mínima que seja, de passionalização na celebração (tematização); c) sempre teremos partes de identidade melódica na passionalização. Caberá à análise destacar e indicar os modelos dominantes em cada ponto (frase melódica) da canção (TATIT & LOPES, 2008, p. 17-25).

Nas análises de alguns trechos de canções recorreremos ao gráfico melódico, utilizado pelo teórico para demonstrar em um quadro os desenhos da melodia (as variações linguísticas com o acompanhamento das notas musicais), a entoação, maior ou menor presença de saltos intervalares (que na prática significa verificar a predominância de passionalização ou tematização), enfim, diversos componentes geradores de sentido em uma canção¹⁴. O gráfico é assim comentado por David Treece:

O texto da canção é disposto em uma espécie de pauta musical adaptada, na qual cada sílaba consecutiva é colocada em um espaço apropriado entre uma série de linhas horizontais, cada uma delas representando um semitom, o menor intervalo melódico empregado na composição de canções ocidentais.

(...)

Embora limitado em seu uso no que diz respeito à representação do movimento rítmico, esse dispositivo oferece um meio vital para a abertura de uma disciplina de análise musicológica àqueles que, de outro modo, se sentiriam inibidos pela falta de conhecimento de notação musical. (TREECE, 2003, p. 343)

Retomando uma breve exposição da “linha do tempo” da canção brasileira, Jairo Severiano mostra que após o período da gravação dos primeiros sambas no início do século XX três invenções ditaram novos rumos para a música popular na década de 1920: o rádio, a gravação elétrica do som (melhorando consideravelmente a qualidade das gravações a partir de 1927) e o cinema falado¹⁵. Segundo sua análise, o “século XX musical” teria

¹⁴ No capítulo de análise também lançaremos mão da ideia de “projeto narrativo” apresentada por Tatit.

¹⁵ Jairo Severiano fornece os detalhes, relatando que as primeiras experiências de sincronização de som e imagem nos Estados Unidos e na Europa eram de curtas durações, focalizando cantores populares, operísticos e orquestras. Depois teve início a implementação do som nos longa-metragens, sendo uma das primeiras experiências no filme *O cantor de Jazz* (*The Jazz singer*, de 1927, dirigido por Alan Crosland), mostrando que havia uma relação que se estreitava cada vez mais entre o cinema e a música. O cinema falado chegou ao Brasil em abril de 1929 com a exibição de *Alta traição* (*The patriot*, com direção de Ernst Lubitsch), mas o grande destaque foi a estreia no Rio de Janeiro, dois meses depois, com a exibição de

começado, de fato, a partir daquela década. A tecnologia consolidava sua presença em diversos processos da produção cultural e anunciava um período de culto à voz, quando os discos cantados passaram a superar com grande margem a produção dos discos instrumentais (SEVERIANO & MELLO, 2002, p. 50).

Do final da década de 1920 até 1945 ocorreu a chamada “Época de ouro”, que teve uma maior variação de estilos musicais e contou com o rádio e o cinema como grandes porta-vozes daquela geração de cantores. Havia já uma grande demonstração da força da canção no cenário sócio-cultural do país, algo que seria devidamente confirmado naquele período: “a música popular brasileira iria dominar o mercado durante todo o período de Getúlio Vargas — 1930 a 1945 —, em perfeita coincidência com a política econômica nacionalista brasileira e ampliação do mercado interno” (TINHORÃO, 1998, p. 299).

Ao mesmo tempo em que havia o chamado “culto à voz”, citado anteriormente, a tecnologia da gravação eletromagnética possibilitou que Noel Rosa e principalmente Mário Reis virassem, nos anos 1930, expoentes de um cantar mais coloquial, espontâneo, destoando de uma tradição herdada do canto operístico, do bel-canto italiano (SEVERIANO & MELLO, 2002, p. 86).

Mário Reis merece maior menção no que diz respeito ao canto mais natural e despojado, enquanto Noel Rosa entrou para a história sobretudo por ser aludido como o primeiro grande poeta da música brasileira. Luiz Tatit o define como a pura “linguagem do samba”, que na sua obra “desenvolveu com perícia ímpar o processo de recortar melodias e cobrir textos com a máxima eficácia de comunicação. (...) Exibia uma consciência surpreendente da linguagem do samba” (TATIT, 2002, p. 29-30). O autor destaca a naturalidade empreendida por Noel Rosa no gesto de equilibrar e ajustar seus textos dentro de uma melodia, criando uma maneira de falar peculiar, isto é, a sua dicção de cancionista. O compositor absorvia bem os aspectos da fala e o jeito de ser de um povo (nesse caso, o carioca) e exteriorizava num produto acabado: a canção.

Na segunda metade da “Época de Ouro”, que vai de 1937 a 1945, amplia-se o culto à voz e a difusão do samba-canção, também chamado de “samba do meio de ano”, de ritmo mais lento e que, portanto, não atendia à animação carnavalesca. Esse tipo de samba teve grande ascensão por “atender a uma exigência do lazer das massas urbanas, junto a um

Melodia da Broadway (*The Broadway Melody*, dirigido por Harry Beaumont). O cinema, juntamente com outras inovações possibilitadas pela tecnologia, forçaram uma profissionalização dos músicos brasileiros, que passavam a ter cada vez mais acesso a novas informações e condições técnicas para novas possibilidades artísticas (cf. SEVERIANO, 2008, p. 96-103).

público sem maiores perspectivas de diversão que os programas de rádio” (TINHORÃO, 1986, p. 157).

Nesse mercado crescente apareceu o grande sucesso de Orlando Silva, conhecido como o “cantor das multidões”, “o primeiro produto artístico da comunicação de massa” do Brasil (DINIZ, 2006, p. 48). Tratava-se de um intérprete capacitado tecnicamente e que interpretava diferentes estilos de canção: “possuía uma voz privilegiada em timbre, tessitura e afinação, que, aliada a uma extraordinária sensibilidade, permitia-lhe interpretar com perfeição os mais variados gêneros”¹⁶ (SEVERIANO & MELLO, 2002, p. 88).

Nos anos 1940 houve um acentuado prestígio e divulgação do samba-canção, apontando o mercado fonográfico para uma acentuada passionalização. Queixas amorosas tomam a linha de frente, principalmente após o término da Segunda Guerra Mundial, em 1945. Tango e bolero passam a influenciar diretamente a canção radiofônica lançada no Brasil, chegando a existir as denominações de “sambolero” e “sambalada” para as composições brasileiras que estavam sendo produzidas e difundidas no rádio (cf. TINHORÃO, 1986, p. 157).

A diversificação no rádio começou a oferecer novas opções investindo em tensões temáticas, como é o aparecimento do baião do pernambucano Luiz Gonzaga, que “de certo modo, expandiu os impulsos dançantes do carnaval para as outras épocas do ano, só que em forma de forró” (TATIT, 2004, p. 46-47). O samba em suas vertentes mais populares (como o samba-canção, por exemplo) não estavam mais conseguindo produzir novos talentos à altura dos que apareceram em épocas anteriores, então os anos 1950 apontavam para significativas mudanças.

A década de 1950 foi recheada de notáveis avanços tecnológicos que alimentaram a indústria do lazer, em baixa desde o período da Segunda Guerra. Dentre as novidades que chegam ao Brasil, temos: a televisão, em 1950; o LP (*Long Play*) de 33 rotações, em 1951; o disco de 45 rotações, em 1953; e uma mais recente e significativa melhoria na qualidade da gravação de som. O rádio vive a época de maior prestígio, com o enorme sucesso dos programas de auditório — e com o aumento da radiodifusão, os responsáveis pelas programações radiofônicas passam a influenciar o gosto dos ouvintes —; a música estrangeira imigra numa quantidade bem superior a outras décadas (cf. MELLO & SEVERIANO, 2002, p. 242).

¹⁶ Francisco Alves, Silvio Caldas e Carlos Galhardo também faziam grande sucesso no mesmo período, e junto a Orlando Silva formavam o que a imprensa chamava de “Os Quatro Grandes” (cf. SEVERIANO & MELLO, 2002, p. 88).

Para Luiz Tatit, a Bossa Nova chegou neste cenário indicando “o rumo da canção brasileira”. Recuperou os principais matizes da canção tradicional, adicionando elementos modernos e aparando arestas. Nada de excessos: a ideia era neutralizar exageros passionais, temáticos ou enunciativos. O lançamento da então novidade tem pelo menos três discos como pontos de partida: o LP *Canção do amor demais*, de Elizeth Cardoso, repleto de composições de Tom Jobim e Vinicius de Moraes, além do acompanhamento de João Gilberto com uma batida inovadora no violão; logo na sequência o compacto de João Gilberto com as faixas “Chega de saudade” e “Bim bom”; e em 1959 o lançamento do LP *Chega de saudade*, também do baiano de Juazeiro.

O entusiasmo com o projeto de “felicidade e modernismo” ganhava vários e largos contornos na segunda metade da década de 1950. No governo federal Juscelino Kubitschek envolve o país com o projeto de construir o futuro através de aspirações modernas e industriais (OLIVEIRA, 2003, p. 68-79), investindo em tecnologia. A construção da nova capital federal, Brasília, ficou a cargo de arquitetos e urbanistas de tendências modernistas, como Oscar Niemeyer e Lúcio Costa. O Brasil deixava de ser rural para se assumir urbano.

Uma nova concepção de espaço estava na ordem do dia: o construtivismo, movimento artístico da Europa, principalmente da Rússia, do início do século XX (cf. RICHKEY, 2002) finalmente tem seu paralelo brasileiro: em São Paulo, o grupo *Noigandres* traduz essas concepções em uma nova forma de dispor o poema na página, através da Poesia Concreta (cf. CAMPOS *et al.*, 2006; AGUILAR, 2005). E esses movimentos apontam convergências com o desenvolvimento de parte da poesia e música brasileiras (RODRIGUES, 2007, p. 17-19).

Na linha do tempo da canção brasileira que comentamos nas últimas páginas, Luiz Tatit define a Bossa Nova e a Tropicália como momentos de grandes modificações no cenário musical do país, e assim ele intitula o capítulo para falar de tais eventos: “O nó do século: Bossa Nova e Tropicalismo” (cf. TATIT, 2002, p. 177-226). E puxando este “nó” temos a figura de João Gilberto, definido como alguém que tratou de “recolocar a canção nos trilhos”, com o trabalho crítico de buscar o que era essencial na dicção do samba, no domínio da voz no ritmo apresentando uma preocupação lúdica e ao mesmo tempo formal.

Neste processo as informações não eram apenas da canção brasileira, mas também do Jazz norte-americano, como mencionamos no primeiro capítulo. A Antropofagia aparecia aqui como um elemento vivo na prática dos bossa-novistas: havia a busca de informações da tradição brasileira e de informações estrangeiras, que resultariam em um

novo texto artístico através de uma triagem estética. A Bossa Nova bebia de uma tradição para tentar, ao mesmo tempo, romper com aspectos que não interessam dessa mesma tradição. Significa, em outras palavras, reinventar o samba e até mesmo a canção brasileira de um modo geral, inovando nos contornos melódicos e harmônicos e na forma de interpretar¹⁷.

Caetano Veloso chama a atenção para a importância das revoluções implantadas pela música de João Gilberto. Inicialmente elas abriram espaço para a primeira geração da Bossa Nova (Tom Jobim, Carlos Lyra, Newton Mendonça, Ronaldo Bôscoli, dentre outros), para na sequência fazer despontar um segundo grupo (Roberto Menescal, Nara Leão, Baden Powell, etc.), o que no geral clareou um novo conceito para músicos brasileiros que desde os anos 1940 buscavam fazer uma mera imitação da música americana (mais especificamente do Cool Jazz). Ademais, chamou-se a atenção para toda uma tradição da música brasileira, o que, segundo Caetano Veloso (1997, p. 36), fez com que ele marcasse “uma posição em face da feitura e fruição de música popular no Brasil que sugeria programas para o futuro e punha o passado em nova perspectiva”. Isso reflete de alguma maneira a visão de tradição de Jorge Luís Borges que já mencionamos anteriormente: o artista que “cria” seus precursores, modificando uma visão sobre o passado e sobre o futuro daquela arte.

A consciência de criação e manipulação da linguagem que estava sendo apresentada extrapolava questões de dependência cultural, que era uma das críticas sofridas pela Bossa Nova. Segundo Caetano Veloso, se Orlando Silva demonstrava algum parentesco estético com o cantor americano Bing Crosby, não havia nada de imitativo, mas uma convergência na tendência de um cantar moderno, mais urbano, com conhecimento das técnicas de utilização do microfone e tecnologia. E o principal, que estaria principalmente revelado em João Gilberto e a relação da Bossa Nova com a Antropofagia: uma “compreensão da modernidade¹⁸ instaura uma liberdade inventiva que transcende todas as questões de dependência cultural. Foi essa chama viva que o gênio de João

¹⁷ Brasil da Rocha Brito apresenta uma análise musical mais técnica e menciona características da estruturação da Bossa Nova, como o uso de acordes alterados (dissonantes) e traços específicos das sequências melódicas; interpenetração de acordes maiores e menores no mesmo campo tonal; melodias inovadoras, mas também outras que remetem às encontradas no populário anterior, havendo essencialmente diferenças na maneira de tocar e na harmonia, tudo isso aliado à inovação rítmica (cf. BRITO, 2005).

¹⁸ No terceiro capítulo mencionaremos a questão da “modernidade”, explicando em qual sentido ela está referida no nosso trabalho.

retomou” (VELOSO, 1997, p. 266-267). Eis aqui outro ponto chave para os conceitos que nortearam a ideia da Tropicália.

Sem nos demorarmos em muitos aspectos estéticos e técnicos da música bossa-novista — nosso maior fôlego está voltado para a estética tropicalista — fazemos menção ao significado histórico da Bossa Nova e ao fato de sua “intervenção” representar um momento com novas informações na história da canção brasileira do século XX. Seu gesto e sua combinação estética acabaram por apresentar textos com caráter de novidade.

Da Bossa Nova no final dos anos 1950 e início da década seguinte propomos um salto para o momento da explosão tropicalista. Falar da canção da Tropicália significa investigar um leque bastante extenso de convergências com informações provenientes da tradição da canção do século XX, como também das artes que despontavam em vários cantos do mundo nos agitados anos 1960 (de agitação política e grandes reviravoltas na cultura universal). Tudo isso em textos com uma verve irônica, contestadora, com formas que abalavam e desafiavam a interpretação estética do público e da crítica.

A Bossa Nova, segundo relato de Caetano Veloso, era um estímulo crítico para que uma nova mudança ocorresse na música brasileira. Mas se havia um estímulo conceitual e de princípios, formalmente nem sempre as canções tropicalistas convergiam com as composições da Bossa Nova. E aqui mora um ponto crucial da questão. Quem explica é Augusto de Campos:

Caetano Veloso e Gilberto Gil (...), se propuseram, oswaldianamente, “deglutir” o que há de novo nesses movimentos de massa e de juventude e incorporar as conquistas da moderna música popular brasileira ao seu próprio campo de pesquisa, sem, por isso, abdicar dos pressupostos formais de suas composições, que se assentam, com nitidez, em raízes musicais nordestinas. (CAMPOS, 2005, p. 152)

Os “movimentos de massa” mencionados por Augusto de Campos não eram o samba, pelo contrário, eram as músicas relacionadas à popularização do rock mundial, como a Jovem Guarda no Brasil. Portanto, formalmente os tropicalistas apontavam uma nova receita, por apostarem que a modernidade, a novidade, de 1967-1968 não era mais a mesma de 1958-1959. Nas palavras de Caetano Veloso, João Gilberto criara, antropofagicamente, um novo estilo, e os tropicalistas queriam agir à altura.

Mas o “agir à altura” do tropicalista em relação à Bossa Nova tem muito mais a ver com a capacidade de intervenção, capacidade de mudar os rumos da situação cultural vigente, não dizendo respeito ao “estilo” de composição. Antonio Cicero mostra que da

Bossa Nova à Tropicália o que se verifica é acima de tudo uma elucidação conceitual, o que garantiu um novo passo à frente na história da canção brasileira (CICERO, 2003, p. 201-214). O que nas palavras de Caetano Veloso significava ser fiel à Bossa Nova fazendo algo que lhe era oposto. Não havia uma proposta formal definida de sonoridade, ritmos e referências musicais na Tropicália. O segredo estava justamente em misturar, fugir da ideia de um estilo musical homogêneo:

Em vez de trabalharmos em conjunto no sentido de encontrar um som homogêneo que definisse o novo estilo, preferimos utilizar uma ou outra sonoridade reconhecível da música comercial, fazendo do arranjo um elemento independente que clarificasse a canção mas também se chocasse com ela. De certa forma o que queríamos fazer equivalia a “samplear” retalhos musicais, e tomávamos os arranjos como *ready-mades*. Isso nos livrou de criar uma *fusion* qualquer, uma maionese musical vulgarmente palatável. (VELOSO, 1997, p. 168, grifos do autor)

Sobre essas técnicas de modelizar recorrendo às mais diversas informações culturais, valendo-se inclusive do procedimento da montagem, que é amplamente discutida na teoria cinematográfica, lançaremos mão de conceitos dessa área para auxiliar nas nossas análises das canções e capas no terceiro capítulo. Na sequência, uma apresentação e discussão sobre as capas de discos.

Capas de discos no Brasil

A gravação de discos através da tecnologia mecânica tornou-se uma possibilidade no final do século XIX nos Estados Unidos e em 1902 chegou ao Brasil. Na década de 1920 houve a substituição pela gravação eletromagnética e durante todo esse período não havia uma preocupação visual com as capas que protegiam os produtos. Apenas nos anos 1940, após diversas melhorias técnicas na gravação do disco — o que inclui a mudança dos frágeis discos de cera, com pouca qualidade sonora, pelos discos de vinil¹⁹, um plástico composto basicamente de água, sal e petróleo, que teria uma produção estrondosa dos anos

¹⁹ Da década de 1940 até o início dos anos 1960, no Brasil os discos variavam entre 33^{1/3}, 45 ou 78 rpm (rotações por minuto). Para cada rotação variava a quantidade de músicas contidas em cada LP (menos músicas para o de modelo de 78 e mais músicas na outra extremidade com o de 33^{1/3}). Aos poucos o mercado foi optando pela série de 33^{1/3}, com maior capacidade de armazenamento, dominando o mercado de discos até a passagem dos anos 1980 para a década de 1990, quando do aparecimento e liderança dos CDs neste mercado.

1950 até final da década de 1980 — começou a haver um interesse na padronização das embalagens dos discos.

Do início do século XX até a década de 1940 as embalagens eram padronizadas, com um círculo central vazado nos dois lados, permitindo assim a leitura do selo colado ao disco, que continha o nome do artista e os nomes das músicas, em tipografia comum e geralmente padronizado para vários discos produzidos pela mesma companhia. Ademais, os discos se distinguiam apenas por esse rótulo com as informações do disco e a menção à gravadora pela qual o disco estava sendo distribuído: a gravadora Copacabana tinha um padrão para os seus produtos, a Victor Record outro e assim por diante. Geralmente eram envelopes em papel pardo, do tipo *Kraft*, como o exemplo da imagem abaixo (da embalagem padrão da Odeon):



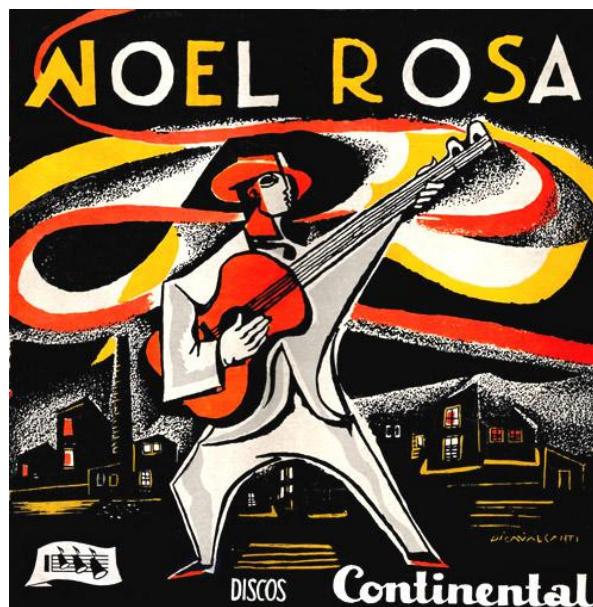
O relato é fornecido por Egeu Laus (2005), que segue listando eventos importantes nas transformações do mercado e do design para que chegássemos às concepções mais recentes da capa de disco.

Um momento posterior foi o das embalagens temáticas para determinados seguimentos, como os envelopes produzidos pela Victor Record para o Carnaval de 1945:



Permanecia o círculo central vazado para a leitura do selo do disco e não havia exclusividade para cada álbum, pois todos os lançamentos de determinada temática (como este exemplo do Carnaval de 1945) seriam vendidos com as mesmas embalagens.

Na segunda metade dos anos 1940 começaram as primeiras experiências de capas personalizadas no Brasil. O primeiro gênero contemplado foi o de músicas para o público infantil (trilhas para filmes e histórias narradas). As imagens das capas eram ilustrações que remetiam ao conteúdo das gravações, seguindo a linha do design para capas de livros infantis, que já eram personalizadas há alguns anos. Na passagem para a década seguinte já tínhamos ilustrações para discos de outros estilos, como vale mencionar a ilustração de Di Cavalcanti para a capa do disco *Noel Rosa*, com composições do “poeta da Vila” na voz de Aracy de Almeida:

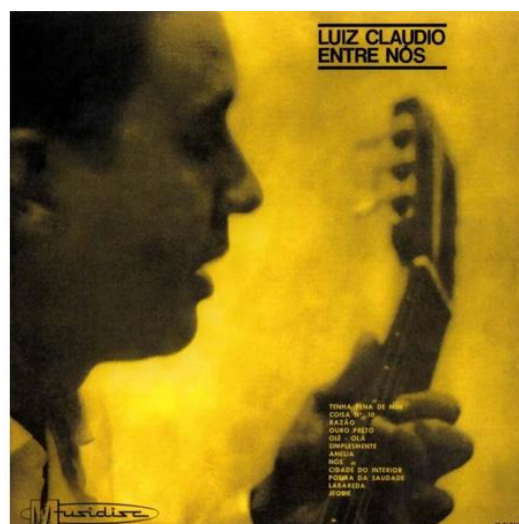


A ilustração da capa busca traduzir alguns aspectos da música e do contexto da produção de Noel Rosa. Temos a figura do boêmio em traje branco, com chapéu, violão (traçados com linhas algo cubistas) e imagens ao fundo que fazem referência à arquitetura do “morro e da cidade” (com o detalhe da fábrica e sua “chaminé de barro”), além das linhas circulares que remetem à geografia da cidade do Rio de Janeiro. O preto em profusão dá a ideia de vida noturna, turno do boêmio por excelência — servindo também de contraste com o branco, vermelho e amarelo. São alguns dos elementos presentes na capa e que dialogam com temas e contornos das canções de Noel Rosa.

Por esse e outros exemplos, Egeu Laus afirma que “o ano de 1950 pode ser definido como aquele em que a produção das capas de discos no Brasil começou a tomar vulto” (2005, p. 312). Àquela época começou a haver alguma continuidade na produção, com o design geralmente sendo composto por ilustrações e com a tipografia também desenhada à mão. Por esse período já apareceram trabalhos relevantes, definidos por Laus como “expressivos e autorais”. Na segunda metade daquela década começaram a se tornar mais frequentes a parceria entre o fotógrafo e um responsável pelo leiaute. A parceria gerava novas possibilidades para indústria fonográfica, cada vez mais forte no mercado, que simultaneamente assistia ao crescimento da indústria gráfica brasileira, afinando parceria que aprimorou os trabalhos de confecção das capas de discos²⁰.

²⁰ Uma demonstração da evolução dos trabalhos é a realização, em 1958, do “Primeiro Salão Nacional de Capas de Long Playing, uma homenagem ao progresso da indústria fonográfica nacional”, organizado em parceria entre o jornal O Globo e a revista Radiolândia (LAUS, 2005, p. 320). Mais do que uma reverência às

Dos acontecimentos que se desenrolaram entre os anos 1950 e o início da década de 1960, convém agora mencionar a reviravolta que inseriu novos conceitos na confecção das capas de disco no Brasil. Diz respeito ao período da Bossa Nova. Assim como havia a discussão se o estilo musical era “apenas uma cópia do Jazz norte-americano”, a discussão sobre as capas passava por críticas semelhantes. Devido principalmente à linha gráfica de algumas capas que convergiam com capas do famoso selo Blue Note, à época responsável por grandes lançamentos do Jazz. Exemplificamos com as capas do disco *Green street*, de 1961, do guitarrista norte-americano Grant Green, e do lado direito a capa bossa-novista de *Entre nós*, do cantor e compositor Luiz Claudio, que data de 1964:



A mesma opção pela foto do músico de perfil com o instrumento (no caso de Grant Green a guitarra e Luiz Claudio portando o violão), o recurso *duotone* (fotografia com o efeito da mistura do preto com outra uma cor: verde na primeira, em alusão direta ao título *Green Street* e o nome Grant Green, e amarelo no disco bossa-novista) e ambos optando pela fonte em caixa alta, ocupando pouco espaço na parte superior, deixando a foto com grande destaque.

Utilizar uma linguagem gráfica que dialogasse com a identidade visual jazzística não deveria significar demérito, até porque, analisando várias capas da Blue Note e muitas das imagens da Bossa Nova, encontramos pontos em que há convergência, mas também referindo-se a um diálogo que existia entre as linguagens musicais, além de ratificar o

capas em si, tratava-se do reconhecimento da força da indústria fonográfica, que foi percebendo que poderia encontrar na capa do disco uma importante representação do segmento.

intercâmbio que muitos designers brasileiros passaram a fazer no exterior a partir da segunda metade dos anos 1950.

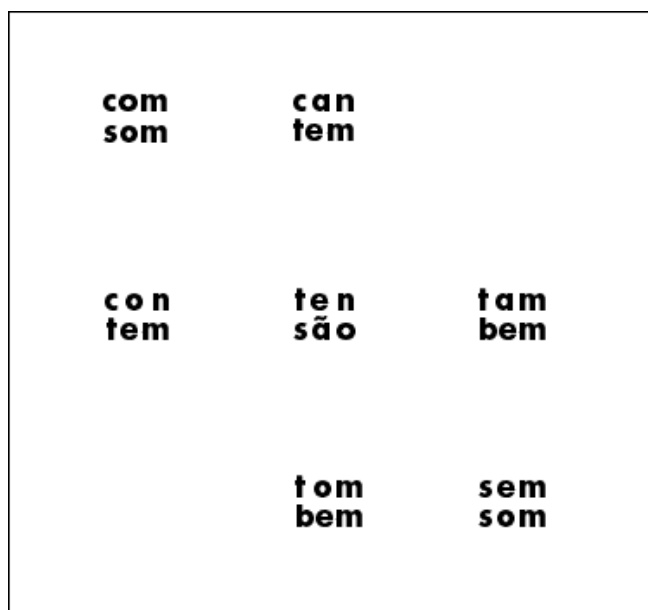
O que pretendemos destacar a partir deste ponto é que com o passar dos anos os trabalhos gráficos das capas demonstraram capacidade inventiva por parte dos designers brasileiros, principalmente com os lançamentos da gravadora Elenco, mais especificamente o trabalho do ilustrador, designer e pintor César G. Villela, do qual falaremos agora.

A gravadora Elenco, especializada em Bossa Nova, foi criada em 1963, fruto das pretensões de Aloysio de Oliveira, ex-diretor artístico de grandes empresas do ramo, como Odeon e Philips. Decidiu investir na própria empresa para poder selecionar livremente o time de artistas com o qual gostaria de trabalhar (cf. CASTRO, 2008, p. 339-343). Mas a Elenco entraria para a história da música brasileira muito pelos conceitos das capas de seu catálogo. Seus lançamentos “poderiam ser reconhecidos à distância pelas capas: sempre brancas (houve apenas duas ou três exceções), com as fotos de Chico Pereira em preto-e-branco processadas em alto contraste pelo diretor de arte César Villela” (2008, p. 340).

Villela (2003) explica que a motivação para criar um novo tipo de gráfico para as capas surgiu ao reparar que nas vitrines das lojas de discos havia uma poluição visual muito grande. Surgiu então o interesse para criar algo mais simples, direto, sem muitos detalhes, como que fazendo um paralelo da concisão da música bossa-novista. A primeira experiência de pôr em prática a ideia havia sido com o disco *O amor, o sorriso e a flor*, de João Gilberto, em 1960 (quando o designer ainda prestava serviços para a Odeon).



A capa diferenciava-se bastante das outras do catálogo, que geralmente investiam em fotos realistas. César Villela optou, na capa do disco de João Gilberto, por uma imagem do artista (fotografado por Chico Pereira) com efeito de solarização. A diagramação, utilizando um grande espaçamento entre o texto e a imagem e explorando o contraste da letra em preto com o fundo branco, remetia à diagramação da Poesia Concreta — incluindo aí a opção pelo tipo “modernista e experimental” (GARFIELD, 2012, p. 282) *Futura bold* (sem serifa, funcional), que era bastante utilizado pelos concretos à época²¹, a exemplo do poema “Tensão”, de Augusto de Campos (2001), de 1956, que explora a espacialização (sonora) de fonemas, aproximando e ao mesmo tempo os distanciando (uns dos outros) por coincidências (ou divergências) fônicas, criando uma tensão entre som e sentido:



Mas a capa de *O amor, o sorriso e a flor* — assim como outras que apostavam nesse tipo de diagramação — não agradou ao departamento comercial da Odeon, e César

²¹ Para os poetas concretos, o uso da tipografia influenciava diretamente no significante (e consequentemente no significado) da obra. Como explica Gonzalo Aguilar, considerando o uso criativo dos tipos na poesia concreta: “a tipografia — que pode transmitir por si mesma a experiência do moderno — quebra a estrutura binária do signo e introduz uma significação que não depende do significante, tal como o entende a linguística, e sim do desenho do significante (tipos utilizados, tamanho, disposição). Partindo desse princípio, a tipografia seria como o significante do significante. (...) Quase toda a publicidade faz um uso *utilitário* da tipografia, assim como alguns poetas de vanguarda, entre os quais os contrutivistas russos, que utilizaram os tipos simples e chamativos como modo de fazer o público participar, mediante o impacto ou o choque. (...) Os poemas participantes da poesia concreta, na década de 1960, usaram a tipografia com este objetivo de impacto e funcionalidade política” (AGUILAR, 2005, p. 222-223, grifo do autor). E Augusto de Campos, principalmente a partir dos anos 1960, foi o poeta concreto que mais se aprofundou nas experimentações tipográficas.

Villela teve que adiar seu projeto, que seria posto em prática realmente a partir de 1963, na Elenco. Ele relata que para desenvolver o trabalho estava assentado em uma base conceitual, que era formada por uma tríade: Mondrian²², proporções áureas e fugir dos “ruidos visuais” (o excesso de cores e detalhes que estavam nas capas expostas na vitrine, às quais ele havia criticado anteriormente).

No texto publicado em 2003, Villela rechaça a propalada versão de que suas capas utilizavam poucas cores para baratear a impressão, já que a Elenco era uma gravadora com menos investimentos do que as concorrentes. Negando essa versão e buscando comprovar a existência de uma “proposta conceitual” no seu trabalho, ele cita as capas que fez com tais pressupostos ainda na Odeon — grande gravadora e sem dificuldades financeiras — e um artigo que publicara ainda em 1962 (antes da existência da Elenco) no qual defendia uma capa mais simples e direta, “soando graficamente”, com imagens que pudessem despertar diferentes interpretações. Ele acreditava haver uma sequência de eventos na recepção do público consumidor de discos: quem se sentisse motivado à compra pela capa adquiriria o disco e após ouvir as canções associaria as sensações que teve do conteúdo musical com o que estava na composição gráfica da embalagem. Nesta sua concepção, a capa seria ressignificada a partir da interpretação que o ouvinte fizesse da música.

Independente de motivações econômicas e/ou funcionais, o que é sabido é que a Bossa Nova — com destaque para o selo da Elenco — realizava pela primeira vez um trabalho continuado e conceitual para as capas de discos no Brasil. Assim ajuda ao texto do movimento expandir limites além da canção, como afirma Ruy Castro:

A Bossa Nova não foi renovadora apenas como música. Sob sua inspiração, fotógrafos, desenhistas e artistas gráficos criaram também uma nova linguagem, que tornava os discos do gênero reconhecíveis do outro lado da rua. Os maiores desses criadores foram, sem dúvida, o fotógrafo Francisco (Chico) Pereira e o designer César G. Villela. (CASTRO, 2005, p. 12)

O trabalho gráfico que ganhou forma na Elenco (principalmente seguindo a fórmula: fotos em alto contraste em cima do chapado branco e três círculos vermelhos distribuídos espacialmente) virou uma espécie de marca registrada e acabaria por delimitar não só o estilo do disco (Bossa Nova) como a própria gravadora (Elenco). Ruy Castro relata que esse seria um caso especial de identificação do público, que ia às lojas

²² Mondrian como referência nesse caso significava trabalhar com formas básicas e uma paleta reduzida de cores (cores básicas ou cores neutras). Outros elementos serão citados adiante, quando falarmos do De Stijl.

interessado nos novos discos lançados pelo selo, como se houvesse um horizonte de expectativa que atendesse os interesses dos clientes. Abaixo alguns exemplos de capas da Elenco:



Com os exemplos e a constatação de uma linha gráfica bem definida, podemos citar novamente o caso Blue Note. Parece-nos claro que os discos da Bossa Nova não eram mera cópia do estilo norte-americano. A concisão e simplificação da diagramação convergiam, mas chegavam ao resultado através de procedimentos díspares.

As molduras e as capas

Com as considerações sobre fronteira feitas por Iuri Lótman para falar sobre a Semiosfera, entendemos as motivações para organizações de linguagens que se relacionam no grande texto da cultura. Falar dessas “organizações de sistemas sígnicos” diz respeito à existência de uma delimitação, como já abordamos na apresentação do conceito de texto. Portanto, sempre que houver uma organização sígnica haverá a existência de um mundo exterior, além-fronteira. Nas palavras de Lótman:

A isso estão ligados certos aspectos teóricos da arte como sistema modelizante. Sendo espacialmente limitada, a obra de arte representa o modelo de um mundo limitado.

O quadro do painel, a ribalta do teatro, o início e o fim de uma obra literária ou musical, as superfícies que delimitam uma escultura ou um edifício arquitetural do espaço que lhe está artisticamente excluído, são diferentes formas de uma lei geral da arte: a obra de arte representa um modelo finito de um mundo infinito. Pelo simples fato da obra de arte ser em princípio a reprodução do infinito no finito, do todo no episódio, ela não pode ser construída como uma cópia do objeto dentro das formas que são próprias a este. Ela é a reprodução de uma realidade noutra, ou seja, sempre *tradução*. (LOTMAN, 1978a, p. 349, grifo do autor)

Sob muitos aspectos o conceito de fronteira de Lótman enquanto delimitação de um mundo externo, ou extra-textual, encontra pontos em comum com a discussão do problema da “moldura” do texto artístico, desenvolvida por Uspênski (2010), sendo esta um caso especial daquela. Debruçando-se principalmente sobre o caso da pintura, mas também estendendo os exemplos e o problema para outras áreas artísticas, Uspênski analisa as condições de observação da obra de arte, “um mundo especial — com seu tempo e seu espaço, seu sistema de avaliação, suas normas de conduta” (p. 174). Mundo esse do qual ocupamos posição externa, mas que depois de uma familiarização com suas normas vamos nos habituando e começando a percebê-lo de um ponto de vista interno, para depois voltarmos ao externo, etc. E esse problema da passagem da realidade para a representação é um caso especial das molduras.

Mas a delimitação através da moldura não se limita ao caráter extremo de “princípio e fim” ou “posição interna e externa” da obra. Podem existir molduras internas na representação, separando (e ao mesmo tempo aproximando, como ocorre ao se falar em fronteira semiótica) os elementos composicionais dentro da mesma obra. Uspênski fala sobre o caráter composto do sistema modelizante, no qual as partes estão organizadas pelo mesmo princípio de combinação sintagmática da linguagem.

Há os casos em que as partes fundem-se explicitamente, criando “molduras particulares”, quando um trecho isolado pode ser considerado uma microdescrição relativamente fechada, organizando-se separadamente do restante da obra (podemos exemplificar com a cena inicial do filme *Hiroshima, meu Amor*, de Alain Resnais, de 1959, na qual o casal conversa e, lançando mão do recurso de *voz-off*, são mostradas imagens da guerra, de vítimas em uma cidade arrasada e a retomada da vida no pós-guerra). Outros casos ocorrem quando as partes fundem-se organicamente com a obra, sendo uma composição complexa sem explicitação da separação das partes (na literatura, por

exemplo, quando há um discurso dentro de outro discurso, apresentado através do discurso indireto livre). Uspênski enumera diversos casos de representação dentro da representação, da obra dentro da obra, separada por camadas peculiares ou menos explícitas.

Outro elemento conceitual que nos ajudará na compreensão desse processo de separação das partes na obra tem a ver com a técnica da montagem cinematográfica. Partindo dos elementos construtivos defendidos pelo russo Siérguei Eisenstein, discutiremos outras técnicas e conceitos de montagem, elegendo elementos para a análise de textos de um movimento tão caro ao cinema, como foi o caso da *Tropicália*, além dos problemas que existem na tradução semiótica de um sistema para outro, comentando a relação entre letras, sons e imagens.

A análise das molduras constituirá parte importante no nosso trabalho para a delimitação dos textos que serão analisados, levando-se em consideração que as canções possuem autonomia enquanto texto, ao mesmo tempo em que são partes da obra (o disco). O mesmo serve para a capa de disco, que também integra a obra ao mesmo tempo em que possui seu sistema particular.

Para citar apenas um dos casos: a modelização da capa do disco é um composto de elementos sógnicos, podendo conter elementos como fotografia, tipografia, pintura e/ou ilustração. Cada um desses elementos possui uma infinidade de possibilidades combinatórias. O caso do design gráfico (que pode conter todas as linguagens citadas anteriormente) suscita questões elementares para posteriores análises das capas dos discos.

O design gráfico

Em *O que é [e o que nunca foi] design gráfico*, trabalho no qual propõe formular uma sistematização e delimitação da área do design gráfico, André Villas-Boas sintetiza que este se refere “à área de conhecimento e à prática profissional específicas relativas ao ordenamento estético-formal de elementos textuais e não textuais²³ que compõem peças gráficas destinadas à reprodução com objetivo expressamente comunicativo” (2007, p. 27). O design gráfico, portanto, não se restringe a um elemento visual específico, mas remonta

²³ O sentido de “textual” empregado por André Villas-Boas sempre se refere especificamente à escrita (ao uso da palavra, letras do alfabeto e variados elementos tipográficos). Enquanto no nosso trabalho, como já havíamos mencionado anteriormente, utilizamos o conceito de “texto” de Lótmán, que se refere a qualquer produção cultural portadora de sentido.

a projetos que arranjam numa determinada área os mais variados elementos (podendo em certos casos conter algum destes isoladamente).

Essa definição não foge muito da contribuição de outros estudiosos da área, como Quentin Newark (2009), que considera o design gráfico um termo que abrange a tipografia e outras disciplinas da área gráfica, incluindo “a criação e manipulação de imagens (...); o design de logos e os esquemas de identidade; o design de exposições; a embalagem e assim por diante” (p. 10). As divergências entre os estudiosos comumente surgem no tocante a questões pontuais sobre o papel desempenhado pelo design; qual a sua função; como entender a tensão existente entre atividade funcional *versus* expressão estética; o problema da autoria; etc.

Naturalmente não pretendemos neste trabalho investigar minuciosamente questões técnicas mais específicas da produção, evolução e as mais variadas correntes teóricas do design gráfico. Nosso interesse diz respeito basicamente à compreensão de suas linguagens enquanto texto da cultura que dialoga com — ao mesmo tempo em que integra — o *corpus* deste trabalho. E para comentar algumas das questões sobre o design que merecem consideração por ora, lançamos mão principalmente do trabalho de André Villas-Boas, que problematiza muitas das discussões levantadas pelos profissionais e estudiosos da área.

Inicialmente, Villas-Boas amplia o espectro de observação do design gráfico para posteriormente abordar questões mais específicas. Para tanto, ele considera que a delimitação da área envolve a apreciação de quatro aspectos: 1) formais; 2) funcionais-objetivos; 3) metodológicos; 4) funcionais-subjetivos (ou simbólicos). Seria essa a base necessária para a construção de um objeto de design gráfico. No entanto, por mais que recorrentemente busque sínteses capazes de definir precisamente seu objeto, o autor muitas vezes mostra que nas regras há exceções, além de gradações de uso de elementos num caso e noutro, etc. Não por acaso ele lembra que, além desse quarteto considerado “básico”, há também ambiguidades terminológicas, incluindo as da relação (e tensão) do design com a arte.

Se já mencionamos alguns elementos que compõem a parte formal (como tipografia, ilustração, cores, etc.), no aspecto funcional temos que as peças de design gráfico “têm como fim comunicar por meio de elementos visuais (textuais ou não) uma dada mensagem para persuadir o observador, guiar sua leitura ou vender um produto” (VILLAS-BOAS, 2007, p. 32). Os aspectos metodológicos, por sua vez, dizem respeito à atividade profissional em si e os parâmetros conceituais para analisar as peças

comunicativas produzidas na área. Segundo Villas-Boas (2007, p. 34), um objeto de design gráfico parte de uma metodologia projetual formada pela tríade “problematização, concepção e especificação”. E as condições necessárias para a delimitação e especificidade deste tipo de texto exigem do profissional designer uma “consciência de design”, isto é, a consciência do uso da linguagem por ele manipulada.

O quarto e último item, o dos aspectos simbólicos (ou funcionais-subjetivos), é apresentado como sendo o mais sutil e que acaba por gerar mais “confusão” ou, em outras palavras, possibilita diferentes análises sobre o que geralmente deve ou não ser considerado design gráfico (e voltaremos a falar desse item logo na sequência do nosso texto). A compreensão desses aspectos acaba servindo de parâmetro para considerações sobre a origem do design gráfico, enquanto linguagem formalmente produzida pela “metodologia projetual” já mencionada.

Villas-Boas apresenta o design gráfico como essencialmente urbano, caracterizando-se por ser uma prática comunicativa sofisticada deste universo. A gênese do design atual (o “design moderno”) — da área profissional e da concepção projetual que temos abordado — remonta à virada do século XIX para o século XX, estando intrinsecamente ligado à sociedade industrial “e, mais especificamente, de sua conformação enquanto sociedade de massas” (VILLAS-BOAS, 2007, p. 42). Com o esvaziamento do campo e a acelerada evolução das cidades (com os seus subúrbios industriais) despontava um cenário de evolução do comércio e da indústria, necessitando de novas maneiras para divulgar os novos produtos e as novas ideias²⁴.

Por mais que muitas das técnicas e componentes do design estivessem presentes em antigos manuscritos medievais e outras práticas expressamente comunicativas (diagramações de livros seculares, sinalizações, etc.), Villas-Boas defende que o design gráfico surge a partir do momento em que existe o “fetiche da mercadoria”, estando diretamente ligado ao valor de troca, à inclinação para a persuasão ou mesmo sendo utilizado como guia de fruição de algum material por parte do usuário. E eis aqui a questão do “valor simbólico” do design. Segundo Villas-Boas, o design é fundamental no processo da reprodução e consolidação desse fetiche, por dotar-se de valores simbólicos na relação entre as mercadorias. O design gráfico,

²⁴ WEILL, Alain. *O design gráfico*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010, p. 12.

Como prática comunicativa, necessita inserir-se no universo comunicativo do público ao qual se refere — um público que vivencia o jogo simbólico das mercadorias. O design gráfico, enquanto tal, necessariamente tem como função transcrever a mensagem a ser transmitida — seja de qual enfoque for — para o código simbólico estabelecido, sob pena de não efetivar-se enquanto prática comunicativa. E é exatamente por isso que ele surgiu — e por isso surgiu exatamente quando surgiu: a partir da industrialização e da emergência da sociedade de massas. (VILLAS-BOAS, 2007, p. 43)

O termo “design gráfico” — citado originariamente pelo americano William Addison Dwiggins (NEWARK, 2009, p. 10) — e a disciplina surgiram apenas na segunda década do século XX. No Brasil sua atuação como disciplina está comumente ligada ao curso de Desenho Industrial (ou Design de Produto). Também há um forte vínculo com a publicidade, por conta dos elementos funcionais já mencionados, que relacionam o design ao poder de persuasão. Neste sentido, Newark trata de esclarecer que “grosso modo, a publicidade é a promoção de um produto ou marca, e é puramente isso, enquanto o design, em geral, é a organização e a articulação de muitos dos próprios produtos e marcas” (2009, p. 22).

Após essas breves considerações acerca da delimitação e sistematização do design gráfico, agora trataremos do ponto nevrálgico para nosso trabalho: a relação do design gráfico com a arte. Não parece ser por acaso que um dos tópicos mais extensos da publicação de Villas-Boas se chama “Design não é arte” — no qual busca apresentar como se dá o diálogo e as apropriações da estética pelo design. O título do capítulo é enfático (assegurando que uma peça de design não é obra de arte), tentando cumprir uma promessa do autor na apresentação da obra: tentar cravar sentenças “sem rodeios”. Mas a redação e as observações contidas nas suas páginas revelam que os textos da cultura (neste caso específico, da arte e do design) não estão isolados em categorias estanques (lembramos das “fronteiras esponjosas” da cultura).

Para tratar desta tensão “design gráfico *versus* arte”, convém falarmos um pouco sobre o que caracteriza uma produção artística. Voltando a mencionar os semioticistas, lançamos mão, inicialmente, da contribuição de Mukaróvski, no seu *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Para o autor tcheco, “arte é o aspecto da criação humana que se caracteriza pela supremacia da função estética” (MUKAŘOVSKÝ, 1981, p. 223).

Desta síntese inicial, o semioticista desdobra o assunto em diversas outras considerações acerca da questão, dentre elas a percepção de que essa supremacia estética

da obra de arte revela um signo autônomo, que não possui uma conexão unívoca com a realidade. Neste signo a atenção estaria voltada prioritariamente para a sua construção interna, para a sua estrutura, sem priorizar a ligação às coisas ou sujeitos a que o signo alude: “não tem a validade de comunicação nem mesmo quando comunica alguma coisa; (...) pode ser expressão de um estado de espírito (como, por exemplo, um poema lírico) mas sem o exprimir com obrigatoriedade experimental, etc.” (MUKAŘOVSKÝ, 1981, p. 224). É necessário, contudo, destacar que a significação da obra de arte só se dá com a relação desse caráter estético com o que o autor chama de “funções extra-estéticas”, responsáveis por gerar “conteúdos concretos” que permitem a ligação entre a obra e a “vida exterior”. Ou seja, funções extra-estéticas fazem parte da construção artística, mas a estética é sempre a função predominante.

No texto “Crítica e Sociologia”, de Antonio Candido (2010), bastante conhecido dos estudiosos de literatura no Brasil, temos uma visão semelhante da relação do signo artístico, na sua composição intra-sistêmica (chamada por Candido de “elemento interno”), e os elementos extra-estéticos (nomeados de “elementos externos”): “o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*” (CANDIDO, 2010, p. 14). Elementos que compõem a obra de arte são igualmente importantes para a sua significação e precisam ser analisados enquanto componentes de uma estrutura peculiar, de signo artístico.

Quanto à função, a arte caracteriza-se por ser multifuncional, ao contrário de outras criações humanas, que procuram ao máximo ser unívocas, orientando-se para um objetivo claro, pré-determinado. A multifuncionalidade da arte, por sua vez, gera uma tensão entre o predomínio estético e as funções extra-estéticas, ao mesmo tempo em que não se pode retirar a importância de nenhuma destas em relação àquele. Toda essa gama de funcionalidades presente na obra artística libera o receptor a fazer diversas combinações entre as funções (estéticas e extra-estéticas), possibilitando uma nova percepção construída entre a obra e a realidade.

Na arte a hierarquia das funções extra-estéticas mostra-se variável, podendo ter uma função extra-estética dominante, mas que se alterna com outras nesse papel, “e até se pode supor que, quanto mais rico for o conjunto de variações funcionais admitidas pela estrutura de uma determinada obra, tanto maior será a probabilidade de a sua eficácia ser duradoura” (MUKAŘOVSKÝ, 1981, p. 226). Sobre esse assunto, arremata o autor: “a arte é, em

princípio, sempre multifuncional e funcionalmente dinâmica; essa característica manifesta-se tanto na sua evolução geral como na existência de cada obra particular²⁵” (MUKAŘOVSKÝ, 1981, p. 227).

Aqui também podemos mencionar que a percepção desse conjunto que resulta na obra de arte impossibilita a separação entre forma e conteúdo. Mukaróvski alerta que é incorreto pensarmos que a “forma” de uma obra artística é dotada de função estética, enquanto as outras funções dizem respeito ao “conteúdo”. Forma e conteúdo são indissociáveis, já que ambas são dotadas de significação e simultaneamente portadoras de todas as funções.

A multifuncionalidade da arte, indicada pelo autor tcheco, coloca a discussão da arte num campo propenso a muitos desacordos e equívocos sobre a questão da “função da obra de arte”. Na sequência voltaremos a este ponto, já levando em consideração a questão do design no século XX, por ora se faz necessário retomar a defesa de André Villas-Boas de que “o design gráfico não é arte”.

A primeira justificativa de Villas-Boas para a dissociação entre design gráfico e arte se encontra na tensão potencial existente entre designer e cliente, que acabam na maioria das vezes compartilhando a autoria do produto final. Comumente o trabalho de design gráfico é fruto da encomenda de um cliente (que pode ser o departamento de *marketing* de uma determinada empresa ou mesmo uma pessoa física que deseja divulgar algum produto, evento ou atividade específica) que recorre ao designer gráfico, que deverá “agradar”, chegar a um produto final que satisfaça o cliente. Se o resultado final não for o desejado pelo contratante, este acaba interferindo e solicitando modificações, para que sua “encomenda” atenda à sua expectativa.

Recorrendo ao conceito marxista de alienação, no qual o trabalhador é compelido a buscar atender suas necessidades mais imediatas — em outras palavras, a buscar sua sobrevivência e recursos financeiros através de seu trabalho — e utiliza sua capacidade de trabalho para determinados fins econômicos, não tendo controle ou acesso àquilo que está produzindo. Fazendo a analogia, André Villas-Boas alega que o maior grau de alienação do trabalho do designer ocorre quando seu poder de influência na esfera criativa é mínima,

²⁵ Mukaróvski lembra também que há casos e períodos em que a função estética é completamente soberana, sem “competir” com outras funções extra-estéticas: “são por exemplo, os períodos de expansões formais, quer dizer, períodos preparatórios, ou, pelo contrário, os períodos de revisão das descobertas formais no decurso de um longo período evolutivo, ou seja, períodos com que se encerra uma época de evolução, chegando ao fim e à fase de apuramento a polêmica acerca de um determinado problema artístico” (MUKAŘOVSKÝ, 1981, p. 227).

sendo o oposto disso a sua liberdade criativa, a sua “autoria” com limites bem precisos: algo que sairia do campo da “produção” para o campo da “arte”. Alega ainda que exista um teor coletivo que se reveste na questão da autoria do design, indo além da mera relação designer-cliente, pois pode haver outros integrantes (agências de publicidade, artes-finalistas, fabricantes, etc.) interferindo no processo e no resultado final.

Tal preocupação autoral se afasta, por exemplo, das observações feitas por Roland Barthes no seu famoso texto “A morte do autor”. Falando sobre o texto literário, Barthes afirma que o “império do Autor”, personagem moderno (pois na Antiguidade e até o início da Idade Média as narrativas eram contadas livremente, sem a necessidade de impor uma questão autoral ao texto), vem sendo abalado por muitos escritores. A questão posta é que “o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004, p. 62) e a preocupação central não deveria mais estar em “decifrar” os textos, tentando descobrir sua origem autoral (ou um “Autor-Deus”), mas sim inverter o mito e centrar a questão no leitor, que acaba por recepcionar as obras compostas por uma multiplicidade complexa de citações, paródias, etc., oriundas de diversas culturas. Portanto, para Barthes esse estatuto do “autor todo-poderoso”, original, que tem total domínio sobre a obra que produz já não merece mais atenção do que a constatação de que o “eu” por trás da autoria do texto converte-se em um “eu da linguagem”.

No que se refere ao “teor coletivo” da autoria, mencionado por André Villas-Boas como algo que a afasta da esfera da arte, apresentamos dois exemplos que se chocam com essa visão. Inicialmente lembramos a produção musical, mais especificamente o exemplo da canção (principalmente com o advento do registro fonográfico): embora os holofotes geralmente estejam voltados para o intérprete, não podemos esquecer que muitas vezes a composição executada é de outro autor e que a gravação geralmente se realiza com a participação de diversos outros profissionais, como instrumentistas, músicos de estúdio, arranjadores, produtores, técnicos de som, etc. Todos naturalmente colaboram com sua formação, capacidade técnica e acabam por influenciar de alguma maneira no resultado final. Isso garante inevitavelmente um caráter coletivo na gravação musical, embora comumente seja “assinado” e considerado um trabalho autoral de determinado cantor ou cantora (ou grupo).

O segundo exemplo é a produção cinematográfica. Neste caso é o diretor que costuma ser designado como “autor”, detentor da palavra final na produção. Mas também devemos levar em consideração que a realização de um filme costuma contar com uma

extensa equipe formada por roteiristas, produtores, câmeras, diretores de fotografia, sonoplastas, diretores de arte, além da grande influência da atuação dos atores, que costumam caracterizar bastante as produções. Portanto o cinema — deixando de lado a questão de também ser indústria, focando apenas a sua categorização como obra de arte — dificilmente se afasta do teor coletivo de produção. E além da canção e do cinema poderíamos também considerar tais questões no teatro e na dança, por exemplo.

O paradigma utilizado por André Villas-Boas da questão autoral é o da esfera da arte, mas ele lembra que esse conceito não é restrito ao campo artístico, citando para isso Michel Foucault (2009), no texto “O que é um autor?”, quando fala que a noção autoral funda o momento de individualização na história das ideias, literaturas, filosofia, ciências, etc. Mas a arte foi aproveitada por Villas-Boas devido à presença de componentes estéticos no design gráfico e, principalmente, por sua origem estar diretamente ligada aos movimentos de artísticos do início do século XX — fatores que nos remetem ao segundo tópico sobre a relação (e a tensão) do design gráfico com a arte.

O autor apresenta brevemente alguns aspectos históricos que possibilitaram o surgimento da prática do design gráfico como uma disciplina autônoma, com seu próprio cânone e um sistema com suas próprias delimitações e características. Mas é preciso entender um pouco mais desse percurso histórico para falarmos sobre as especificidades do design. Recorremos a outra obra de André Villas-Boas, *Utopia e disciplina* (1998), na qual apresenta mais detalhadamente os fatos históricos que propiciaram o florescimento dessa disciplina e área de atuação.

Em linhas gerais, para André Villas-Boas “a análise histórica da relação entre arte e design demonstra como o design gráfico é representativo do desdobramento histórico do Modernismo, e o realiza de forma radical” (VILLAS-BOAS, 1998, p. 52). Em suas palavras não há “design moderno”, pois o design já seria moderno por definição, pela própria gênese. Para tanto, o autor mostra que enquanto outras artes (como arquitetura, artes plásticas e literatura) transformaram-se devido à ruptura modernista, mas continuaram mais ou menos com o mesmo “território simbólico”, o design gráfico nasceu com o modernismo e teve seu próprio papel social modificado quando houve a canonização desse próprio modernismo. Em pouco tempo, o design passou da condição de transgressão (enquanto crítica à sociedade industrial) para a inserção nesta engrenagem, atendendo às demandas da sociedade industrial. Mas isso não se deu de uma hora pra outra, como veremos a seguir.

Durante o século XIX, alguns avanços tecnológicos foram decisivos para a evolução da indústria gráfica na Europa. Como havia uma sociedade industrial de massas, as demandas eram cada vez maiores e o desenvolvimento da litografia foi fundamental para baratear os custos da impressão, ao mesmo tempo em que ampliava a quantidade e a qualidade do material impresso. Paralelo ao avanço tecnológico desenvolve-se uma crescente euforia da burguesia com o avanço do capitalismo, que impulsiona a publicidade e passa a existir um vigoroso mercado da impressão, que também ajuda no processo do grande *boom* da imprensa e de várias atividades que se inter-relacionam.

Nesse processo histórico há alguns avanços tipográficos e aperfeiçoamentos de pequenas peças publicitárias (como panfletos, cartões de visita), além de revistas e livros, que passam a conter ilustrações e desenhos. No final do século XIX houve uma “preparação” para o movimento moderno, com a *Art Nouveau* (1890-1910), que André Villas-Boas prefere incluir como parte de um termo mais abrangente: Antemodernismo. Embora já pareça formalmente anunciar o advento do design gráfico, segundo o autor há apenas um vislumbre disso, pois a *Art Nouveau* trabalhava mais com a noção de “decoração e ornamento”. Opinião que diverge de Philip B. Meggs (2009, p. 249), para quem a *Art Nouveau* não deve ser menosprezada, sendo “o estilo transitório que evoluiu do historicismo que dominou o design²⁶ durante a maior parte do século XIX”, abrindo assim o caminho para a fase inicial do movimento moderno, período determinante para nossas considerações sobre a origem do design gráfico.

Os primeiros anos do século XX veem muitos artistas europeus com novos conceitos, práticas e questionamentos sobre a função social da arte. É justamente nesse período, com as vanguardas históricas do primeiro terço do século, que a arte e os preceitos do design gráfico mais se aproximam e, ao mesmo tempo, caminham para a delimitação de fronteiras, definindo as especificidades de cada campo. A pintura é uma arte que se destaca nesse papel, com o Cubismo de Pablo Picasso e Georges Braque, que procura explorar a bidimensionalidade da tela, rejeitando a perspectiva (tão explorada pelos pintores durante a renascença). Essa opção cubista pelo bidimensional, que já havia sido insinuada discretamente pelos cartazes do “Antemodernismo” no final do século XIX, acaba revelando um parentesco com a concepção básica do design gráfico.

²⁶ Ao contrário de Villas-Boas, Philip B. Meggs (2009) já se refere a alguns trabalhos bem anteriores ao século XX como peças de design gráfico.

A estética gráfica tem como uma das principais características a bidimensionalidade. Entretanto, apesar de citar autores como Dorfler e Hurlburt, que parecem aproximar cada vez mais os cubistas do design gráfico, André Villas-Boas mostra-se mais cauteloso, defendendo que o que propicia tal diálogo são alguns elementos conceituais, mais do que necessariamente os aspectos estético-formais das obras. Dentre os aspectos da produção cubista que ajudam a preparar as condições para o advento da disciplina design gráfico, podemos destacar:

A superação, em diversos níveis, da transcendência da forma e da visão contemplativa, em prol de uma noção de forma imanente, descontínua e processual, como coisa abertamente fabricada; o recurso à construção em série e simultânea de várias peças, nas quais a diferença específica resulta de deslocamentos, permutações e combinações e não de uma composição prévia e tradicionalmente planejada; a superação de marcas subjetivas de autoria; a elaboração de uma analítica inteiramente nova da figura; a inter-relação estrutural entre elementos e materiais da obra, etc., constituem alguns dos itens de estoque de invenções cubistas relativas à produção. Delineia-se com isso uma nova racionalidade estética, que já comporta a própria teoria, por meio da crítica e da reflexão que modificam o curso do trabalho em concomitância com sua realização. (ALBERA, 2011, p. 16-17)

Contudo, na sequência Albera mostra que muito dessa atitude cubista acaba por entrar em choque com o que viria a ser o design gráfico (e que faz com que André Villas-Boas o afaste da esfera da arte). Pois, conclui Albera, “o processo cubista, que abrange a racionalidade industrial, constitui uma superação crítica exemplar do trabalho alienado, submetido à linha de montagem” (ALBERA, 2011, p. 17). E após os intensos diálogos com as vanguardas do início do século XX, o design gráfico estará inserido, primordialmente, nessa linha de montagem, como observa Villas-Boas.

Este autor também explica que o cubismo acaba por influenciar as demais vanguardas — e é através desses desdobramentos, percorrendo um caminho sinuoso, que chegaremos à sistematização do design gráfico. O caminho engloba a utilização cubista das grandes áreas chapadas, que remetem aos volumes cromáticos de Mondrian e do De Stijl. E mais, “as obras de Picasso e Braque, entre 1910 e 1912, serão de forma quase obsessiva ritmadas por planos geométricos” (VILLAS-BOAS, 1998, p. 41). Essas últimas características evocam a lembrança do trabalho de César G. Villela nas capas de discos da gravadora Elenco: Mondrian, grandes áreas chapadas, formas geométricas (além da

implícita bidimensionalidade), embora os trabalhos de Villela em (quase) nada lembrem as obras cubistas. E, finalmente, a ideia de que o objeto não é necessariamente um todo (“figura totalizante e totalizada”), mas sim os signos que o sintetizam, sendo este outro dado do cubismo que influenciará o design gráfico.

Depois das considerações sobre o cubismo e a constatação de que vários desses elementos estariam presentes no modernismo (com predomínio de uns aspectos em determinadas épocas e locais e outros em contextos distintos), observaremos alguns aspectos do Futurismo (italiano) que, juntamente com o Construtivismo (russo), foi o movimento de vanguarda que mais se valeu, nas suas concepções gráficas, da utopia da “era da máquina” como o anúncio de uma era próspera e feliz para a humanidade.

Historicamente o lançamento do Futurismo está associado ao Manifesto Futurista, publicado pelo poeta Filippo Tommaso Marinetti em 1909. A principal colaboração estético-formal para o design gráfico está no abundante uso da tipografia, proclamado pelo líder do movimento como uma “*revolução tipográfica* como meio de derrubar a tradição clássica” (VILLAS-BOAS, 1998, p. 42, grifo do autor). Os cubistas já haviam feito o uso das letras em suas obras (sempre maiúsculas, vinculando-se com o estilo clássico), mas nada perto da radicalidade com que o Futurismo lança mão de tal recurso, com os mais variados tipos e tamanhos de letras.

Outros exemplos da variação tipográfica utilizada como parte determinante na significação de uma obra já havia sido experimentada por Lewis Carroll, em 1866, que utilizou as letras em tamanho decrescente e desenhando a cauda de um rato para compor um texto isomórfico. O poeta Stéphane Mallarmé e o seu *Un Coup de Dés (Um Lance de Dados)*, de 1897, também é recorrentemente mencionado como esteticamente (e historicamente) importante nesse processo da larga utilização dos recursos da tipografia, além dos espaços em branco na página, versos dispostos em posições anteriormente impensadas e abrindo mão da linearidade das palavras, estas que por vezes também se apresentavam em itálico e caixa-baixa. Os poetas futuristas seguem esses preceitos e passam a explorá-los ainda mais “violentamente”, com o ímpeto de uma vanguarda no seu sentido “militar”, de embate, enfrentamento. O Manifesto de 1909 já havia anunciado tal postura:

A coragem, a audácia, a rebelião serão elementos essenciais da nossa poesia (...). Declaramos que a magnificência do mundo se enriqueceu de uma beleza nova: a beleza da velocidade (...) Não há beleza senão na luta.

Nenhuma obra que não tenha caráter agressivo pode ser considerada obra-prima. (MANIFESTO FUTURISTA in MEGGS, 2009, p. 318).

Norteados por essa admiração pela velocidade, máquina, guerra e vida moderna, os futuristas se empenharam na abundante exploração dos tipos. Como nos explica Meggs, lançaram mão de recursos como itálico e negrito para expressar, respectivamente, velocidade e barulho (espécies presentes na vida do início do século XX), e assim ampliavam a força expressiva do texto escrito: “palavras livres, dinâmicas e penetrantes podiam comportar a velocidade das estrelas, nuvens, aviões, trens, ondas, explosivos, moléculas e átomos” (MEGGS, 2009, p. 319), fazendo surgir uma composição tipográfica nomeada de “palavras em liberdade”. Em 1913, no manifesto *Distruzione della Sintassi*, Marinetti demonstra disposição em se utilizar de quatro ou cinco cores diferentes e vinte caracteres distintos em uma única página quando fosse necessário.

Augusto de Campos (2006, p. 35-36) enxerga os futuristas (e também os dadaístas) com “um papel relevante, de reposição, embora em nível muitas vezes inferior, de algumas exigências que colocara em foco o poema inovador de Mallarmé”. Para Campos, questões como “emprego de tipos diversos”, “posição das linhas tipográficas”, exploração do “espaço gráfico” e “uso especial da folha”, estavam não apenas nas considerações críticas do poeta francês, mas também na sua realização, no resultado final da sua obra. Para Haroldo de Campos (1997, p. 259-261), *Um lance de dados*, de Mallarmé já é pós-moderno²⁷: revolução lexical, semântica, sintática e epistemológica. Marinetti e o Futurismo, por sua vez, acabam servindo de referência mais no campo político do que na realização poética, como também atesta André Villas-Boas (1998, p. 61): “é na retórica e na agitação estetizada, e não na retórica poética que ele e o movimento encontraram seu papel histórico”.

O livro *Calligrammes*, do francês Guillaume Apollinaire, publicado em 1918, também contribui com o processo de sistematização do design gráfico, com os poemas em que as letras estão dispostas para formar desenhos ou figuras, explorando uma composição com poesia e pintura. Para Augusto de Campos trata-se de um trabalho “menos frenético e mais organizado” do que as colaborações dos futuristas, embora afeito a uma ideia de “mera representação figurativa do tema”, em que “a estrutura é evidentemente imposta ao poema, exterior às palavras que tomam a forma do recipiente mas não são alteradas por

²⁷ No terceiro capítulo citaremos discussões acerca da pós-modernidade.

ele” (CAMPOS, 2006, p. 38). Mas vale citar o fato de Apollinaire, em artigo publicado em 1914 (sob o pseudônimo de Gabriel Arboin²⁸), ser o primeiro a tentar uma explicação para o poema espacial pelo caminho do ideograma, seguindo uma lógica ideográfica: “se quiserem: poema ideográfico. Revolução: porque é preciso que nossa inteligência se habitue a compreender sintético-ideograficamente em lugar de analítico-discursivamente” (ARBOIN in CAMPOS, 2006, p. 37). No capítulo destinado às análises (e na menção às contribuições teóricas do cineasta Eisenstein) voltaremos a mencionar este aspecto ideogramático na arte.

O Dadaísmo remetia ao mesmo alvo do Futurismo, a sociedade industrial, só que primando por pontos-de-vista opostos: “os futuristas são a favor da guerra, os dadaístas contra; os futuristas glorificam a sociedade industrial, os dadaístas a condenam” (VILLAS-BOAS, 1998, p. 47). Na exploração estética, os futuristas eram ligados à tecnologia (racional) enquanto os dadaístas lançavam mão do primitivo (irracional). Nas produções gráficas, os aspectos estético-formais dos dois movimentos têm grande aproximação em muitas das obras (principalmente no quesito utilização da tipografia). Mas observa Villas-Boas que o dado do *nonsense* presente no Dadaísmo faz com que o conteúdo busque não ser racional e a letra passa a influenciar ainda mais no conteúdo dos poemas. E recursos como colagens (já sugeridas pelos cubistas) e fotomontagens acabam por contribuir para o caminho que desaguará no design gráfico enquanto área específica.

O movimento mais envolvido com uma proposta de intervenção social e política aliada à técnica foi o Construtivismo russo. O turbulento contexto da segunda metade do século XX (com a I Guerra Mundial e a Revolução Russa) acabou constituindo um cenário propício para acentuadas transformações na arte daquele país, algo (quase) natural pela forte influência exercida sobre a arte pelos sistemas econômicos, políticos e sociais na história. Explica Mukaróvski: tendo o homem como autor e portador comum na sociedade, várias esferas da vida social (dentre as quais devemos inserir a arte) “manifestam certos paralelismos evolutivos” (MUKAŘOVSKÝ, 1981, p. 241). E foi justamente na tentativa de intervenção nesse percurso histórico da arte, acelerando e dilatando a aproximação da produção artística com os pressupostos da revolução russa, que os construtivistas fincaram seu projeto estético.

²⁸ Augusto de Campos registrou em nota que o texto foi atribuído a Apollinaire pelo poeta André Salmon, amigo íntimo do autor de *Calligrammes*, e, 30 anos depois, por Daniel Grojnowski e Michel Décaudin, que organizaram uma edição com manuscritos do poeta, incluindo o artigo. A dúvida da autoria do texto está no fato de existir na época de Apollinaire um jornalista com o nome Gabriel Arboin ou Arbouin. Mas Augusto de Campos sugere que tenha havido, no mínimo, uma colaboração do poeta francês na autoria do tal artigo.

Neste sentido, sublinha Luiz Renato Martins que o surgimento do Construtivismo “como corolário das primeiras pesquisas modernas, vem rematar a destruição do campo estético contemplativo e elaborar os princípios do domínio estético materialista, fundado num novo diálogo entre os processos da arte, do trabalho e da produção” (MARTINS, 2011, p. 10). Havia nessa proposta uma postura dos artistas de esquerda opondo-se à arte visual conservadora e promovendo um nítido diálogo com as iniciativas cubistas e futuristas²⁹ na formulação do movimento, que inicialmente se voltou mais para a pintura e a escultura e, num segundo momento (contando com o patrocínio do governo revolucionário) estendeu a atuação para meios como teatro, cinema, arquitetura e design gráfico.

Não detalharemos nesta nossa breve “linha evolutiva’ que resultou no surgimento do design como campo específico” os debates acerca das nomenclaturas e características do movimento, que chega a ter alguns elementos denominados como Futurismo Russo ou Cubo-Futurismo — além da distinção da corrente nomeada de Produtivismo — e seguiremos André Villas-Boas (por ora nossa referência na história da aproximação, e depois separação, da arte com o design gráfico), quando denomina esse movimento artístico da URSS basicamente como Construtivismo (russo).

Vale mencionar especificamente o suprematismo, estilo inaugurado por Kasimir Maliévitch, possivelmente já em meados de 1913, que se baseava na utilização de figuras geométricas básicas (principalmente quadrados e círculos), grandes chapados e cores primárias, e que teve grande importância conceitual para o design. Maliévitch propunha uma abstração geométrica e não objetiva:

Rejeitou tanto a função utilitária como a representação figurativa, buscando em seu lugar a suprema “expressão do sentimento, sem procurar nenhum valor prático, nenhuma ideia, nenhuma terra prometida”. Maliévitch acreditava que a essência da experiência artística era o efeito perceptivo de cor e forma. (MEGGS, 2009, p. 373-374)

Mas essa visão de Maliévitch — para quem a arte deveria ser “espiritual”, o mais distante possível do funcionalismo — acabou por entrar em choque com o pensamento dos artistas de esquerda, que propunham um papel social e político para a arte, gerando uma

²⁹ Se Futurismo e Construtivismo dialogam em alguns procedimentos estéticos, é preciso deixar claro que, em questões político-ideológicas, os Construtivistas russos eram de esquerda, enquanto o líder futurista Marinetti integrava o partido Fascista italiano, tendo sua atuação política alinhada à direita.

divisão ideológica de grupos com pensamentos divergentes por volta de 1920. O grupo que não aceitava a “arte pela arte”, liderado por nomes como Tátlin e Ródtchenko, investiu suas energias numa arte em prol do comunismo, através do design gráfico e comunicação visual, optando pelo cartaz ao invés da pintura.

Seguindo princípios construtivistas divulgados em um folheto de Aleksiei Gan em 1922, El (Markóvitch) Lissítzki é apontado por Phillips Meggs, por exemplo, como quem melhor realizou o “ideal construtivista”. O folheto de Gan pregava que os princípios do movimento seriam a tectônica, a textura e a construção, que podem ser entendidos respectivamente como “a unificação da ideologia comunista com a forma visual; (...) a natureza dos materiais e como estes eram usados na produção industrial; (...) o processo criativo e a procura por leis de organização visual” (MEGGS, 2009, p. 375).

Para o que mais nos interessa, Lissítzki (que realizou trabalhos como designer gráfico, pintor, arquiteto e fotógrafo) se utilizou de um estilo ao qual chamou de PROUNS (com as iniciais de “projetos para o estabelecimento de uma nova arte”, que para ele seria fruto de uma interação entre pintura e arquitetura). Mesmo tendo Mailévitch como uma de suas influências, Lissítzki explorava técnicas que contrastavam com as obras de seu mestre: abriu mão da planaridade para simular efeitos de tridimensionalidade. Explorou formas e espaços da pintura que influenciariam diretamente o design gráfico. Um dos principais exemplos está no cartaz *Bêi Biélakh Krasnâm Klínom*, de 1919:



Como mais uma vez explica Meggs, trata-se de uma obra com um explícito viés político “que poderia, supostamente, ser entendido até por um camponês semiletrado: o

apoio aos bolcheviques ‘vermelhos’ contra as forças ‘brancas’ de Kerênski é simbolizado por uma cunha vermelha talhando um círculo branco” (MEGGS, 2009, p. 376). Já por volta de 1921, Lissítzki viajou para a Holanda e Alemanha, onde teve contato com o De Stijl e a Bauhaus.

O De Stijl refere-se tanto a um grupo de artistas como à revista por eles publicada a partir de 1917, na Holanda. Os principais nomes do De Stijl foram Theo van Deosburg e Piet Mondrian. As pinturas neoplasticistas deste último apresentaram os conceitos que seriam adotados pelo grupo sediado na Holanda, valendo-se de “noções de equilíbrio e assimetria, buscando formas racionais e harmônicas de organização dos elementos no espaço bidimensional” (VILLAS-BOAS, 1998, p. 70).

Tais obras de Mondrian eram pinturas abstratas que priorizavam a estruturação perpendicular (com linhas horizontais e verticais), faziam o uso expressivo das cores primárias (vermelho, amarelo e azul) ou das cores neutras (preto, branco e cinza) e planos chapados com retângulos e quadrados, características que também poderiam ser apontadas nas produções do De Stijl pouco antes do início da segunda década do século XX (cf. MEGGS, 2009, p. 390). Esses pressupostos seriam abalados no De Stijl em 1924, quando Theo van Deosburg passou a considerar a diagonal como um elemento composicional mais dinâmico do que a disposição perpendicular, ideia que fez com que Mondrian interrompesse suas colaborações para a publicação.

No discurso e no embasamento de suas propostas, os principais nomes do De Stijl estavam afinados com a ideia da “morte da arte”, por ela se infiltrar em toda a sociedade e promover o fim do trabalho alienado. Por outro lado, os mesmos que defendiam tais ideais produziam obras auto-referentes, cada vez mais conceituais, como explica Villas-Boas (1998, p. 72, grifo do autor): “antevêem uma arte *tão na vida* que ela se tornaria desnecessária como campo específico. Mas, ao mesmo tempo, estes mesmos artistas realizam trabalhos cada vez mais afirmativos de uma arte autônoma”.

Além dos conceitos estético-formais que mencionamos oriundos do neoplasticismo, o que vai nos interessar no tocante ao design gráfico remete à adoção “de uma linguagem técnica, racionalista e obsessivamente rígida cuja proposta expressa é, em outras palavras, a da *reintegração da arte à vida*” (1998, grifo do autor).

Na Alemanha, de 1919 a 1933, esteve em funcionamento a Bauhaus, uma escola de arquitetura (principalmente), design e artes plásticas, subsidiada pelo governo — até que o regime nazista determinasse o seu fechamento. A instituição teve algumas fases e

mudanças de cidades, denotando também algumas diferentes perspectivas em períodos distintos (nos início anos mais vinculada ao expressionismo e com o passar do tempo voltando-se cada vez mais para o racionalismo e o funcionalismo). Mas, em linhas gerais, a Bauhaus pode ser mencionada como

a síntese das ideologias construtivas na arte pós-cubista, ao mesmo tempo em que tencionava estabelecer-se como um posto avançado da penetração dessas ideologias na sociedade. Era um projeto amplo que incluía a criação de métodos didáticos de transmissão da arte e possuía, implícita uma proposta prática de integração social da arte. Tratava-se, em linhas gerais, de fundar uma estética da civilização contemporânea que viria a se informar todas as suas atividades. O objetivo era a utilização racional, humana e esteticamente progressista dos amplos recursos industriais modernos. A arte deixaria, afinal, o seu tradicional terreno especulativo, ingressando na tarefa de organizar o meio ambiente. (BRITO, 1999, p. 20)

Portanto, o que se pode apreender dessa concepção é a implantação de uma instituição que passaria a sistematizar, organizar didaticamente pressupostos que já vinham sendo discutidos e implantados por diversas correntes modernistas. A escola seria então uma catalisadora e ao mesmo tempo divulgadora dos ideais e técnicas das vanguardas das primeiras décadas do século XX. Como atesta Villas-Boas, ela própria não poderia ser considerada uma vanguarda, mas esteve “historicamente no epicentro da experiência modernista”.

No que se refere ao design gráfico, a Bauhaus não o tinha como a maior de suas preocupações, haja vista que apenas em 1925 teve criada a Oficina de Tipografia, voltada para a criação de peças gráficas da instituição. Suas pesquisas no campo tiveram início na formulação de uma identidade institucional nas peças gráficas por ela produzidas — apenas na segunda metade de seu funcionamento a Bauhaus objetivou a formação de designers gráficos. Com essa atuação (de formatação de uma identidade gráfica aliada a uma didática do design gráfico) foi possível apresentar elementos estético-formais que se tornariam cânones, processo entendido por André Villas-Boas (1998) como basilar para a delimitação da disciplina e do campo específico do design gráfico.

Como já fora citado, o estilo da escola alemã teve influência das vanguardas modernistas, e também aí se acrescenta a contribuição do De Stijl. O grupo holandês foi referência para a instituição alemã, mas vale frisar que a Bauhaus deu significativos passos adiante, o que pode ser exemplificado pela atuação do húngaro László Moholy-Nagy.

Como relata Meggs (2009), Moholy-Nagy explorou a pintura, fotografia, design gráfico, cinema, entre outros. Em 1923 o húngaro declarou que a tipografia, enquanto ferramenta de comunicação (em sua forma mais intensa) deve prezar pela clareza, legibilidade. Na composição do design defendeu o uso de todas as direções lineares, cores e figuras geométricas, prezando “pela lei interna de expressão e pelo efeito ótico”. Tornou-se um grande entusiasta da fotografia, passando a utilizá-la com frequência (aliada à tipografia) na composição de seus cartazes.

Moholy-Nagy passou também a utilizar organizações inesperadas, lançou mão da visão com *plongé* e *contre-plongé*, *close-up* e variados pontos de visão. Também pensou seus trabalhos com texturas, luz e sombra, apresentando inegavelmente novas possibilidades para o design gráfico, que passava a ter um repertório de técnicas bem mais extenso. Tal abertura indicava que a Bauhaus não teria um estilo próprio, plenamente definido.

Com a perseguição nazista à escola, que possuía em seus conceitos e em seu quadro docente muito das ideias dos movimentos de esquerda, a Bauhaus encerrou oficialmente suas atividades em 1933. Mas o caminho já estava “pavimentado” para que seus os trabalhos e estudos ali aperfeiçoados tivessem sequência com as dezenas de professores e milhares de ex-alunos da Bauhaus espalhados pelo mundo.

Neste ponto, depois da digressão que ilustrou o contexto no qual surgiu a disciplina do design gráfico e a delimitação da atividade, podemos chegar à conclusão que a arte esteve atrelada a todos os passos que acabaram por gerar o design gráfico. Mas dessa ligação umbilical entre arte e o design, passando pelo fechamento da Bauhaus e, logo na sequência, a eclosão da II Guerra Mundial, chega-se no instante posterior ao conflito militar, época em que, segundo André Villas-Boas, o design gráfico inteiramente inserido na esfera produtiva dos países centrais.

O alinhamento do design gráfico com o funcionalismo representou, em linhas gerais, a afinação com “a ordenação, a clareza, a legibilidade, a facilidade de decodificação, a rapidez de comunicação pelo observador, a subserviência do quociente estético à otimização comunicacional” (VILLAS-BOAS, 1998, p. 88) dentre outros parâmetros que primam pela objetividade, afastando-se assim da subjetividade e da ambiguidade, características que estão no campo do estético. Entretanto, nem a objetividade é “tão objetiva” assim, pois como nos lembra Villas-Boas, os parâmetros há pouco mencionados comportam uma vasta gama de possibilidades estético-formais,

abrindo espaço para a novidade e reinvenção criativa da própria área. Em suas palavras, no design gráfico “o quociente estético é patente: assim como no projeto de produto sem preocupação formal é engenharia mecânica, e não design, design gráfico sem norteamento estético é (e isso na melhor das hipóteses) design informacional³⁰, e não design gráfico” (VILLAS-BOAS, 2007, p. 67).

Perceber uma variação da presença de componentes estéticos no design gráfico e a propensão deste ao funcionalismo, desde o momento em que esteve integrado à esfera da produção, não faz da arte um campo uniforme e de fronteiras rigidamente definidas. Retomando as reflexões de Mukaróvski sobre o texto estético, temos que na arte a hierarquia das funções é variável. A função estética é a predominante, mas em determinadas obras ou períodos essa função pode receber a competição de funções extra-estéticas que também tendem a se destacar.

Em algumas artes, como a arquitetura, cita Mukaróvski, e em determinados gêneros artísticos (caso do retrato e do romance histórico), a alternância entre função estética e as demais funções está na sua própria essência, justamente em decorrência da falta de rigidez nos limites. Assim, “alguns tipos de criação conservam-se na zona marginal, sendo umas vezes considerados como arte e outras vezes sendo repelidos” (MUKAŘOVSKÝ, 1981, p. 227). O cinema, por sua vez, é mencionado como sendo originariamente extra-estético e num segundo momento se converteu em arte.

Trazendo tais reflexões e pensando na questão inicialmente levantada — se o design gráfico pode ser considerado arte —, podemos citar a falta de rigidez dos limites das obras, permitindo assim que funções extra-estéticas se destaquem em algumas delas (já vimos no caso das vanguardas históricas um grande apelo político ou, mais ainda, político-publicitário nas criações artísticas), assim como novos materiais podem possibilitar o surgimento de novas artes (novamente podemos citar o exemplo do cinema). Essa “flexibilidade” das fronteiras põe em xeque a possibilidade de uma afirmação taxativa do tipo “o design gráfico não é arte”, porque apesar de não sê-lo enquanto campo específico, em algumas peças de design gráfico talvez possa haver a função estética competindo igualmente com outra função (informacional, persuasiva, publicitária, etc.).

Quando nos referimos à gradação estética variando de uma peça de design para outra, referimo-nos, entre outras coisas, à ausência de “pureza” na criação artística, à qual

³⁰ Como o próprio nome indica, o design informacional é aquele utilizado exclusivamente para dar uma informação precisa. Exemplo: uma placa que sinaliza para dobrar à esquerda para se chegar a determinado local.

Walter Benjamin se refere como a perda da aura da obra de arte (BENJAMIN, 1994), do recuo. Como exemplo mais próximo aos objetos do nosso estudo, podemos citar a Poesia Concreta, que se valeu, entre outras coisas, de recursos da comunicação feita pela publicidade para o constructo teórico de suas criações. Caetano Veloso (1997, p. 202) revela que na época da concepção da Tropicália andava observando a beleza dos anúncios publicitários, o que de certa forma já estava sendo incorporado pelo cinema e acabou sendo um dos elementos que integraram a grande mistura da paródia tropicalista.

Walter Benjamin também revela uma questão importante para a nossa discussão. Referindo-se à fotografia, ele comenta que muito se debateu se ela era ou não uma arte, quando na verdade uma questão prévia deveria ser colocada: “*se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte*” (BENJAMIN, 1994, p. 176, grifo do autor). Com tal questionamento foi que resolvemos perceber a aproximação do design gráfico com a arte, buscando observar no que dialoga(ra)m para que percebamos as impregnações mútuas entre os “campos específicos”.

Isso nos leva a averiguar o que há de legítimo na afirmação “a partir da Tropicália, o rumo do design das capas não será mais o mesmo. O movimento tropicalista (...) vai ter nas capas uma extensão do trabalho dos artistas e não mais meros objetos de embalagem e divulgação” (RODRIGUES, 2007, 30). Em outras palavras: as capas dos discos da Tropicália, resultantes de trabalhos de design gráfico, não seriam consideradas meras embalagens de discos (como eram as capas de qualquer disco nas primeiras décadas do século XX, por exemplo), nem tinham a mera função de divulgar ou destacar os discos nas prateleiras (intenção publicitária explicitada e adotada por César G. Villela como mote para a criação de suas capas no selo Elenco), mas sim uma “extensão” do trabalho artístico, isto é, tenta estender os limites da esfera da arte, tenta levar os componentes estéticos para outras linguagens, outras formas de comunicação.

A esse processo de expansão dos limites das capas dos discos, Jorge Caê Rodrigues (2007) decide chamar de “interdisciplinar”. Segundo esse autor, a Tropicália adotava no design gráfico uma atitude que já tinha adotado em todas as suas manifestações: a de promover o gesto da mistura, pluralizar tudo o que fosse possível nas suas manifestações, nas canções, nos palcos, nas roupas ou nas capas dos discos.

Na literatura publicada sobre a Tropicália há um consenso de que se trata de um movimento inovador na história da canção (e da arte) brasileira. Essa curva no nível da taxa de informação cultural é relatada por Lótmán como algo propício a ocorrer em

determinadas épocas e locais. É próprio da Semiosfera, em seu processo contínuo e heterogêneo, propiciar a imprevisibilidade, definida por Lótmán como “explosão”. Aspecto próprio dos movimentos da Semiosfera, os diálogos e as trocas culturais são apontadas em duas vias possíveis: “uma de movimento contínuo, caracterizada pela previsibilidade e outra, a modalidade explosiva, cuja principal característica é imprevisibilidade” (RAMOS *et al.*, 2007, p. 42).

A lógica da explosão ocorre num espaço-tempo cultural com “brusco aumento de informatividade de todo o sistema”. E os diálogos e relações ocorrem sempre com os demais sistemas modelizantes daquele período e da tradição existente. A lógica vivente na Semiosfera evita a existência de sistemas estáveis e imutáveis, passando a existir novos realinhamentos — em algumas épocas com mais aceleração dos movimentos na cultura e outros com menos. Na fase tropicalista o impacto, ou melhor, a “explosão” foi evidente, com intensas trocas culturais fazendo parte do programa estabelecido pelos artistas do movimento. E como as fronteiras da cultura não são rígidas (mas “esponjosas”), havia uma impregnação mútua entre os tropicalistas e demais movimentos artísticos, existindo até a assimilação de um “tropicalismo” que não estava necessariamente “na Tropicália”.

Atesta Gilberto Gil: “a Tropicália era uma espécie de ilha, uma espécie de território idealizado, uma espécie de utopia. Enquanto que o tropicalismo (e o “ismo” já denuncia muito claramente isso) era uma coisa do momento” (GIL *in* TROPICÁLIA, 2012). Estabelecendo assim uma diferença (e ao mesmo tempo uma aproximação) entre os mais variados artistas e segmentos da cultura brasileira com a Tropicália, objeto já delimitado em nosso estudo. O depoimento de Gilberto Gil, portanto, muito nos fala da cultura brasileira nos idos de 1968/1969.

CAPÍTULO 3

Análises de canções e capas dos discos

A Tropicália emergiu como movimento na segunda metade da década de 1960. O período era a curva final de uma década agitada, movida pelo ímpeto da revolução, da novidade, na ampliação de novos horizontes, fossem políticos, sociais, comportamentais, sexuais, artísticos. Tais propósitos emergiam principalmente de uma juventude nascida durante (ou num período logo subsequente) a II Guerra Mundial e naturalmente se voltava contra a falta de liberdade e a imposição de normas em uma sociedade que não os satisfazia. Não nos interessa neste trabalho investigar a fundo os processos históricos que expliquem essa vinculação do grande conflito internacional com os efervescentes anos 1960, pois interessa-nos analisar os textos da Tropicália, podendo a partir deles vir comentar elementos extra-estéticos, de acordo com a necessidade de contextualização social, econômica, política, etc.

Já mencionamos Mukaróvski (1981) e a existência de “paralelismos evolutivos” em diversas esferas da vida social, incluindo-se naturalmente as manifestações artísticas. A efervescência sócio-política daqueles anos também encontrou ressonância na arte, que virava uma arena de tomada de posições ideológicas. Nos Estados Unidos os jovens manifestavam seu repúdio à Guerra do Vietnã; a Europa também ecoava a discussão sobre os conflitos em territórios vietnamitas, além de protestar contra os governos conservadores e “fora da realidade” (os manifestos de maio de 1968 na França pararam o país e tiveram grande repercussão mundial); as guerrilhas comunistas na América do Sul, simbolizadas principalmente pela figura do líder revolucionário Ernesto “Che” Guevara; e no Brasil o golpe de 1964, provocando a tomada de poder pelos militares, que aumentaram o nível de repressão assustadoramente a partir de dezembro 1968, com o Ato Institucional Nº5 (AI-5).

No caso brasileiro, o clima político estava acirrado com os militares (de direita) tentando abafar as ideias e os atos dos militantes de esquerda (grupo formado principalmente por jovens universitários). Essa disputa, por sua vez, possuía o seu paralelismo no campo da canção brasileira — como já comentamos no primeiro capítulo deste trabalho. A música, comumente tida como uma das manifestações mais ricas da cultura brasileira, era cada vez mais “convocada” (na figura de seus intérpretes, músicos,

compositores) a debater a situação do país, a tomar uma posição diante dos acontecimentos que ganhavam contornos mais graves ano após ano (de regime militar).

A Tropicália, então, chegou para impactar. Não apoiava os militares, tampouco era de esquerda, e assim confundia o público receptor que estava mergulhado naquele embate político. Pouco tempo depois esbravejaria Caetano Veloso, um dos líderes do grupo, em um inflamado discurso para universitários que o viaavam enquanto cantava “É proibido proibir” (frase anarquista pichada durante protestos na França): “você não estão entendendo nada! Nada!”. Talvez fosse realmente difícil entender o que estava sendo dito com aquele tipo de canção e aquelas roupas e expressões levadas aos palcos e aos discos pelo “grupo baiano”. Basta imaginarmos a perspectiva, o ângulo de visão e de informação que possuía aquele público, confrontada com a propriedade estético-formal tropicalista de dizer uma coisa falando outra, uma máxima dialética (ou irônica, no caso tropicalista) que Tom Zé cantaria anos depois: “eu tô te explicando pra te confundir / eu tô te confundindo pra te esclarecer”.

Lançamos-nos, portanto, nesta missão de ficar confusos, na tentativa de esclarecer um pouco dos textos da Tropicália. Nosso “confronto” se dará diretamente com as canções e as capas dos discos (inseridos na delimitação previamente apresentada como “texto tropicalista”). Nossas análises não seguirão uma sequência cronológica de gravação dos discos, de composição das canções ou de fatos históricos. Nossa opção se aproxima mais da abordagem sincrônica, que Haroldo de Campos (CAMPOS, 1977, p. 205-12; 221-224) defende para o estudo da poesia (manipulando livremente a dicotomia saussuriana para estudo da linguagem e uma fórmula de Roman Jakobson para abordagem da literatura), o que no nosso caso significará tratar de determinados aspectos da Tropicália e propor diálogos entre os textos e as linguagens, sem levar em conta a sequência cronológica das produções.

Começamos falando do disco-manifesto *Tropicália ou panis et circensis*³¹, de 1968, que ao contrário do que muitos poderiam supor, não foi o primeiro disco lançado pelos tropicalistas — os discos “individuais” de Caetano Veloso e Gilberto Gil de 1968 foram gravados e lançados antes do disco coletivo. A Tropicália já se assume como um “antimovimento” ou o “movimento para acabar com todos os movimentos”, como afirmara Caetano Veloso, começando pelo fato de que o manifesto do grupo é o este disco, é sua

³¹ Caetano Veloso (1997, p. 278-279) reconhece que houve um erro de latim (não proposital) na expressão que deveria ser escrita “Panis et circenses”, com o “e” ao invés do “i”.

própria arte. O álbum *Tropicália* também é comumente lembrado como o trabalho mais significativo do movimento, por reunir os principais letristas, compositores, intérpretes, arranjadores e produtores tropicalistas. Mas as canções que geralmente são lembradas como a largada para a divulgação daquelas ideias não estão no repertório do álbum: “Alegria, alegria” e “Domingo no parque” — das quais falaremos mais adiante.

De toda a produção fonográfica do grupo liderado por Caetano Veloso e Gilberto (incluindo aí álbuns coletivos ou trabalhos individuais), a capa do disco *Tropicália* é uma das mais comentadas em estudos sobre o movimento (cf. VELOSO, 1997; CALADO, 1997; SANCHES, 2000; DUNN, 2009), por ser também uma das mais emblemáticas, não só do movimento especificamente, mas da história da música popular brasileira. A capa poderia ser mencionada como a “síntese da síntese”, já que nela podemos observar muitos dos procedimentos que estão presentes na concepção e execução do disco que, nas palavras de Celso Favaretto (1996, p. 78), é a “suma tropicalista”. Como observa este autor, o disco apresenta os elementos que estariam presentes na estética tropicalista: “carnavalização, festa, alegoria do Brasil, crítica da musicalidade brasileira, crítica social, cafonice” e a própria capa já “compõe a alegoria do Brasil que as músicas apresentarão fragmentariamente” (1996, p. 78-79):



A capa é composta por uma fotografia (na orientação retrato), com uma moldura nos cantos direito e inferior com três cores da bandeira brasileira: amarelo, azul e verde. As mesmas cores estão nos tipos que formam o título do disco, posicionado nas laterais

externas da foto e na posição vertical — como era comum em trabalhos dadaístas, nos quais “os designers faziam experiências com composições expressivas, em que o texto era lido na vertical ou na diagonal” (RAIMES & BHASKARAN, 2007, p. 52).

No fundo chapado, que preenche os espaços vazios em todas as extremidades da foto, foi utilizado o preto, que é inversamente oposto ao branco (a quarta cor da bandeira brasileira, que não aparece nos elementos externos à foto). Além de um maior contraste que o preto proporciona em comparação ao colorido da foto, da moldura e das letras, funciona como uma moldura que delimita a composição, como se estivesse inserindo aquela imagem e suas cores (com destaque para uma tonalidade esverdeada, como que reforçando a ideia de tropicalidade e algo novo) em um contexto de “obscuridade”, porque “em muitas partes do mundo e em todas as épocas, o escuro e, em particular, sua principal cor representativa, o preto, sempre foi visto sob uma óptica negativa e como cor negativa” (GAGE, 2012, p. 47).

Este, que é apenas um dos exemplos da utilização de elementos contrastantes nos trabalhos tropicalistas, ajuda a explicar a lista de características citadas por Celso Favaretto. A carnavalização é um destes elementos que opera a aproximação de contrários, tendo no seu cerne o princípio da ambivalência. Sobre o carnaval na Idade Média e no Renascimento, Bakhtin (2008a)³² explica que se tratava de uma festa popular com um caráter utópico, com quebra de hierarquias e portando um riso festivo contra qualquer tipo de superioridade. Neste sentido “o carnaval aproxima, reúne, celebra os esposais e combina o sagrado com o profano, o elevado com o baixo, o grande com o insignificante, o sábio com o tolo, etc.” (BAKHTIN, 2008b, p. 141).

A carnavalização tropicalista opera não apenas na aproximação de verbetes contrários — como a exaltação de “bossa” e “palhoça” ou “Iracema” e “Ipanema” nos famosos versos da canção “Tropicália”, de Caetano Veloso — mas também no fato de os tropicalistas não terem definido um estilo ou uma sonoridade específica para as suas canções. O gesto da mistura possibilitava a justaposição de ritmos tradicionais brasileiros (como o samba) com boleros, marchas, frevo, rock, folclore etc. Essas misturas apontam a carnavalização na estrutura formal do repertório. Carnavalização que opera a quebra do discurso oficial e se utiliza do riso festivo das manifestações populares. Este riso popular se vale da ambivalência e não é apenas negativo, ele “nega e afirma, amortalha e

³² Bakhtin aborda a carnavalização de maneira sucinta em *Problemas da poética de Dostoiévski* (2008b), assunto que ele verticaliza em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* (2008a).

ressuscita”. O “burlador” faz escárnio não apenas do outro, mas também dele próprio, “o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso” (BAKHTIN, 2008a, p. 10), e o povo (incluindo-se aí o burlador) não se exclui desse mundo.

O “riso popular” também está na opção pelo “desbunde” e pelo diálogo dos tropicalistas com os movimentos contraculturais nos Estados Unidos e Europa dos anos 1960. Muitos jovens optaram pelo enfrentamento das forças repressoras e da falta de liberdade através do deboche e da paródia (elementos da carnavalização), substituindo o tom pessimista — adotado por muito opositores do regime militar que se engajavam na militância política ou até mesmo na luta armada — pela “não-conformidade pacifista” (cf. DUNN, 2007a, p. 71) que operava na linguagem elementos como humor, paródia e ironia.

Outro elemento que merece menção é a “alegoria do Brasil”. Do sentido tradicional, como a “alegoria dos poetas”, pode ser tomada como uma expressão que diz uma coisa para significar outra. Figura de retórica composta por metáforas que fazem alusão a uma ideia distinta do que está sendo enunciado (cf. HANSEN, 2006). Considerando o conceito de Walter Benjamin (2011) para a “alegoria moderna”, temos a representação heterogênea de fragmentos, “ruínas” da realidade e da história, que não buscam ter a ideia totalizadora do símbolo, e sim permitir novas construções com o fluxo do tempo histórico. A alegoria busca ser nova, surpreendente, ambígua. A linguagem fragmentada deve ser ressignificada em seu contexto, rejeitando uma ideia totalizadora da história e possibilitando a leitura com a construção de séries de fragmentos.

A canção “Tropicália”, de Caetano Veloso — que não está no repertório do álbum *Tropicália ou panis et circensis* — é comumente tomada como um dos exemplos emblemáticos da alegoria tropicalista (cf. FAVARETTO, 2000; DUNN, 2009). Para Augusto de Campos (2005, p. 163), trata-se de uma “presentificação da realidade brasileira — não a sua cópia — através da colagem criativa de eventos, citações, rótulos e insígnias do contexto”. Versos como “Eu organizo o movimento / eu oriento o carnaval / eu inauguro o monumento / no planalto central do país” misturam motivação política, com festa, com o suposto anúncio de um “Brasil moderno” que se anunciava com a construção de Brasília, com sua arquitetura bonita e moderna, mas sustentada politicamente por discursos e instituições frágeis, que não condiziam com a magnitude arquitetônica do distrito federal, como expressa o verso “o monumento é de papel crepom e prata”.

Tropicalista beatlemaníaco

Diversos trabalhos que discutem a Tropicália, dentre eles o *Verdade Tropical* de Caetano Veloso (1997), mencionam uma relação antropofágica entre a concepção do disco-manifesto (e por consequência a da sua capa) com o álbum *Sgt. Pepper's lonely hearts club band*³³, gravado pelos Beatles em 1967. A banda inglesa àquela altura representava o maior sucesso comercial do rock mundial, gênero de significativa representatividade nos já mencionados turbulentos e revolucionários anos 1960. Mais do que gênero musical, como observa Rodrigo Merheb (2012, p. 10), o rock também pode ser abordado como uma forma cultural.

Da maneira como já citamos uma “linha evolutiva” na música popular brasileira, o surgimento e a consolidação do rock se deram através de transformações que remetem ao início do século XX e a música rural do sul dos Estados Unidos (cf. MAZZOLENI, 2012): o blues tocado pelos negros e o country dos brancos. A cultura em seu processo contínuo de diálogo e enriquecimento mútuo aos poucos atravessou fronteiras étnicas e sociais, gerando diversas mutações que resultavam em músicas dançantes e algumas variações do rhythm'n'blues, música gospel e os já mencionados blues e country. Esse processo levou ao rock'n'roll dos anos 1950 (com a fama de Elvis Presley, Little Richard e Jerry Lee Lewis, por exemplo) fazendo um som com uma marcação forte de contratempo e elegendo a guitarra como um instrumento símbolo do gênero (mas Jerry Lee Lewis, por exemplo, calçou a força de sua música num estilo visceral de tocar piano).

A virada do rock'n'roll para o que passou a se tornar conhecido mundialmente como rock remete a uma ampliação dos elementos pertencentes à estética do primeiro e um diálogo que passou a realizar em um campo mais extenso e diversificado, embora num primeiro momento ainda considerado mera “música de entretenimento”, que não era sinônimo de “arte” para muitos críticos.

Rodrigo Merheb (2012) nos apresenta um panorama que ajuda a compreender essa virada que desencadeou o “rock”. Num primeiro momento tínhamos o processo evolutivo dessa música em território norte-americano e uma mera diluição e reprodução desses mesmos trabalhos na Inglaterra. Não por acaso a linha de frente deste gênero que iria dominar o mundo estava sendo formado, com poucas exceções, nos países de maior

³³ O estudo comparativo entre as canções dos discos *Sgt. Pepper's lonely hearts club band*, dos Beatles, e *Tropicália ou panis et circensis*, sob a ótica da carnavalização de Bakhtin, foi o principal tema da dissertação *Sugar Cane Fields Forever: Carnavalização, Sgt. Pepper's, Tropicália*, de Lauro Meller (1998).

poderio econômico: Estados Unidos e Inglaterra. E quando este país deixou de ser mero importador e diluidor das ideias daquele, os diálogos tornaram-se mais ricos e intensos, e os ingleses passaram a ser também definidores de novas tendências. Os Beatles simbolizam e encabeçam essa grande convergência (ou virada mesmo), levando os holofotes do rock para a Europa.

Do lado americano os anos 1960 produziram a figura de Bob Dylan, que ainda jovem chamou a atenção por sua verve poética e pelas músicas de protesto que entoava no chamado “movimento folk” (oriundo da música folclórica tradicional). Portando uma gaita, um violão e entoando seus versos com sua voz nasalada, Bob Dylan logo chamou a atenção e ficou famoso no circuito do “folk song”. Mas, em meados de 1965, Bob Dylan acabou por “comprar” uma briga com boa parte deste seu público quando passou a tocar uma guitarra elétrica. Os fãs de Dylan mostraram-se puristas inconformados com a nova inclinação do artista à “música comercial”. Aos poucos Bob Dylan foi eletrificando seus discos, principalmente a partir de *Bringing It All Back Home*, de 1965.

Bob Dylan não havia deixado de dialogar com a música tradicional americana, mas passava a ir além, não cantando apenas protestos políticos (contra a segregação racial, a guerra e divulgando ideias socialistas) em uma roupagem mais acústica, tradicionalista, mas agora “investindo firmemente na eletricidade e aperfeiçoando ainda mais a intrincada carpintaria de palavras”. Segmentava portanto um caminho que ia além da mensagem política direta, “abrindo um manancial de referências e comentários sobre a ordem social que desnudava uma sociedade corrompida em seu núcleo, numa linguagem muito mais rica e eclética do que panfletária” (MERHEB, 2012, p. 35).

O disco *Bringing It All Back Home* possuía diversidade nos temas das canções, apresentava imagens oníricas, falava sobre drogas, recriando o que era real, mas com “lentes distorcidas”. Bob Dylan chegou a falar que suas palavras eram quadros e que o rock o ajudava a formatar as cores deste quadro, e certa vez o compositor canadense Leonard Cohen definiu Dylan como o “Picasso da canção” (cf. MERHEB, 2012, p. 41-42).

Inevitável que, destas observações sobre o Dylan — num primeiro momento mais ligado às raízes da música tradicional e folclórica e num segundo momento ampliando o leque das linguagens e abrindo mão do texto “panfletário” —, façamos um paralelo com as discussões travadas sobre a música brasileira, principalmente a partir de 1967. Lembrando obviamente que cada contexto contém suas peculiaridades, suas próprias motivações: o público de Bob Dylan o acusava de ser “menos americano”, isto é, de estar se afastando

das raízes da música tradicional americana e se rendendo a uma música mais “comercial”; já os músicos e militantes de esquerda no Brasil igualmente rejeitavam a utilização da guitarra elétrica na música, acreditando que ela simbolizava uma “americanização” da cultura brasileira, e deveriam rejeitar o rock, que simbolizava o império capitalista norte-americano. Nas duas situações operava igualmente um aspecto conservador por parte do público, que não aceitava novidades e o diálogo com elementos da música jovem, isto é, com o rock, que paralelamente ganhava cada vez mais adeptos e projetava seus principais nomes à condição de ídolos mundiais.

E nenhum outro grupo ou artista simbolizou mais a ascensão do rock ao estrelato do que os Beatles. O quarteto britânico (da cidade de Liverpool) estava do outro lado do Atlântico chamando a atenção por uma música dançante e melodiosa, que embalava os jovens na primeira metade da década de 1960. Os carismáticos rapazes também logo viraram celebridades de vendas de produtos — que iam muito além dos discos, incluindo a gravação de alguns filmes, por exemplo — que atingiam basicamente o público de jovens e adolescentes.

Mas na segunda metade da década, mais precisamente a partir de 1966, quando os Beatles resolveram parar de excursionar e se dedicar exclusivamente à gravação de discos, eles caminhavam para um novo patamar na sua carreira. Partiam de uma música falando principalmente sobre amores adolescentes — com melodias e arranjos bem trabalhados (reconhecidos pelo grande público e parte da crítica) — para algo ainda maior e mais impactante, que passaria a ser elevado da categoria de “mera música de entretenimento” para a categoria de “arte” (para quem defendia essa dicotomia mas acabara de se render ao talento dos Beatles), principalmente a partir da gravação do disco *Sgt. Pepper’s lonely hearts club band*, de 1967³⁴. Os assuntos abordados nas letras também passavam a explorar imagens oníricas e muitas das “mensagens” sugeriam uma aproximação com o consumo de drogas alucinógenas.

³⁴ Clinton Heylin (2007, p. 173) apresenta o momento no qual há esse reconhecimento, por parte da crítica, de um novo “patamar artístico” dos Beatles através do disco *Sgt. Pepper’s lonely hearts club band*, lançado em junho de 1967: “com o pop virando rock (e virando arte), nos Estados Unidos *Sgt. Pepper* foi eleito o mais brilhante guia de como fazer arte já produzido. Esse processo se deu com velocidade surpreendente. Na terceira semana de setembro de 1967, quando a revista *Time* estampou sua capa e mais de seis páginas com a ‘Nova Encarnação’ dos Beatles, a aceitação de *Pepper* como arte já estava consolidada entre os críticos”.

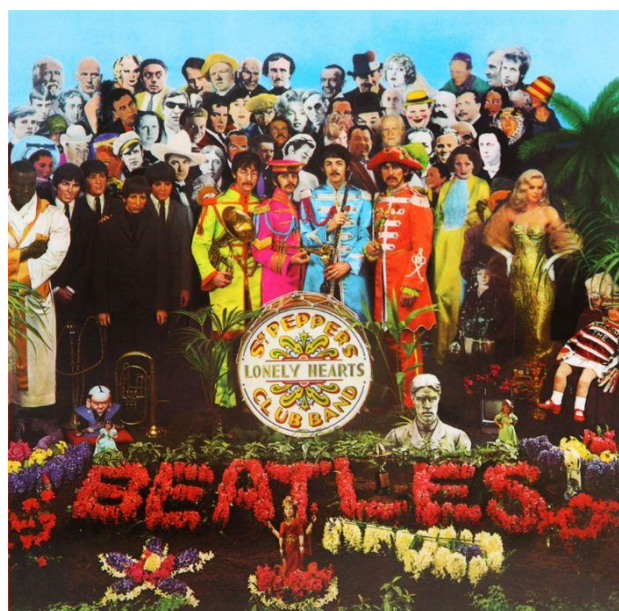
Naquele momento os Estados Unidos e a Inglaterra já acompanhavam a existência de uma “cena psicodélica”³⁵, que tinha na linha de frente os mesmos jovens que mencionamos no início deste capítulo: ligados à contracultura, inconformados com a sociedade e seus preceitos pré-estabelecidos. Muitos dos jovens passaram a ter um contato cada vez maior com diversas drogas e o “psicodélico” significava, na produção artística e intelectual, a busca pela reprodução da sensação obtida pelo efeito de alucinógenos ou simplesmente a existência de uma cena underground na quais os artistas produziam textos sob o efeito de alucinógenos. Efetivamente, essa “cena” — efervescente em cidades norte-americanas (como Nova Iorque e São Francisco) e europeias (como Londres e Paris) — produziu textos estéticos com muitas cores, mistura de sons, experimentalismos e a percepção de novos horizontes intelectuais.

Muitos artistas foram identificados como representantes daquela cena, como é o caso dos ingleses do Pink Floyd e da banda americana 13th Floor Elevators, considerada uma das precursoras do rock psicodélico. Outros artistas, como Bob Dylan e os Beatles, passaram a dialogar com essa “cultura das drogas” e a incorporar esteticamente os preceitos de liberdade social, sexual e política almejada pelos jovens da época, ultrapassando barreiras artísticas e elevando o rock ao patamar de “arte” (em alusão à dicotomia arte *versus* entretenimento mencionada anteriormente). Os trabalhos de Jimi Hendrix, Frank Zappa & The Mothers of Invention, Velvet Underground, Beach Boys e tantos outros da música pop estavam buscando novas possibilidades na canção, não se prendendo à média de duração de 3 minutos, explorando uma maior diversidade de temas nas letras e utilizando instrumentos elétricos juntamente com instrumentos considerados eruditos.

Neste sentido, o disco *Sgt. Pepper's lonely hearts club band* dos Beatles aparece como grande catalisador daquele contexto, sendo considerado um marco na grande divulgação mundial daquela estética e ao mesmo tempo demonstrando a viabilidade comercial da arte psicodélica, que surgira como forma de protesto contra vários aspectos da sociedade, dentre eles, ironicamente, o capitalismo, do qual os Beatles tão bem souberam se aproveitar comercialmente.

³⁵ O termo “psicodélico” tem origem grega, resultado da junção das palavras *psyche* (mente ou alma) e *delein* (o que se manifesta). O termo resultante, *psychedelic* (“psicodélico”) foi sugerido pelo psiquiatra inglês Humphry Osmond, que estudava os efeitos do LSD em alcoólatras e, em artigo escrito em 1953, afirmava que as reações causadas pela droga causavam um tipo de “esquizofrenia artificial”, e defendia que os médicos e enfermeiras consumissem a droga para entender melhor como se sentiam os seus pacientes (MERHEB, 2012, p. 67-68).

O *Sgt. Pepper* é famoso não apenas pelas suas canções e inovações musicais, mas também pela sua capa, considerada extravagante e revolucionária para a época. Peter Blake criou uma espécie de instalação, com “a banda do Sargento Pimenta” (representada pelos quatro Beatles) à frente de colagens com personalidades de diferentes épocas e esferas, como Marilyn Monroe, Karl Marx, Edgar Allan Poe, Albert Einstein, Aldous Huxley, Bob Dylan, Carl Jung, Sigmund Freud e outras dezenas de atores, músicos, escritores, gurus, etc., formando um grupo através de memórias desconexas num ambiente multifacetado e multicolorido. O fotógrafo responsável pela captura da imagem foi Michael Cooper:



A fotografia da capa do disco *Tropicália ou panis et circensis* também mostrava um grupo numeroso de pessoas: os tropicalistas que participavam de alguma forma da gravação do álbum, fossem eles intérpretes, letristas, músicos, compositores ou arranjadores. Como já explicitado por Favaretto (2000), a “alegoria do Brasil” se apresenta pelo retrato no estilo patriarcal com os integrantes compondo os mais diversos tipos: o casal recatado (Gal Costa e Torquato Neto), o nordestino com a mala de couro (Tom Zé), a moça brejeira (Nara Leão, em uma fotografia segurada por Caetano Veloso), Gilberto Gil (vestido com uma toga de cores tropicais) segura o retrato de formatura de Capinan, etc. Todos em poses convencionais, em um cenário que parece um jardim interno de uma casa burguesa, com vitral e plantas tropicais.

No plano geral, vemos o grupo posando seriamente, compondo uma foto que “diz da responsabilidade, do familiarismo, do conformismo, do endomingamento”, como nos

falaria Roland Barthes (1984, p. 71). Mas quando dialogamos essa concepção patricarcal e recatada da imagem com as composições e as propostas contraculturais do grupo, fica nítido o traço irônico, de deboche, de humor. Dentro da própria fotografia observamos fragmentos que já escancaram esse aspecto mordaz, como o maestro Rogério Duprat segurando uma xícara-urinol, que Favaretto afirma significar Duchamp.

A aproximação com o artista francês, entretanto, se dá através de outro viés, pois o urinol está servindo como um produto manufaturado de utilidade prática, mas em substituição a uma xícara, que seria o objeto adequado para aquela situação. Portanto, com esse novo e criativo deslocamento do objeto do seu contexto original, sem repetir o artifício de Duchamp, embora dialogando com ele, opera-se uma “ironia da ironia”, por lembrarmos a visão “crítica e irônica”, nas palavras de Otavio Paz, empenhada por Marcel Duchamp com seu *ready-made*.

Com os tropicalistas o urinol não se transforma “em um objeto vazio, em coisa em bruto”, mas muda sua utilidade enquanto objeto de uso doméstico, não cumprindo o que Tom Zé canta ironicamente em “Curso Intensivo de Boas Maneiras”, nos versos “pela elegância e a etiqueta / vou me empenhar”, apoiando uma ditadura burguesa dos bons costumes, na qual defende “trazer o país / sob um requinte intransigente”. Duprat segurando o urinol também revela o questionamento do “bom ou mau gosto” e opera a “crítica higiênica”, que são ecos dos gestos impetrados por Duchamp em dois momentos: “o primeiro é de ordem higiênica, um asseio intelectual: o *ready-made* é uma crítica do gosto; o segundo é um ataque à noção de obra de arte. Para Duchamp o bom gosto não é menos nocivo que o mau” (PAZ, 2007, p. 23). Uma das posturas estéticas da Tropicália foi a de incorporar elementos da cultura considerados de “mau gosto”, na tentativa de superar a dicotomia de baixa cultura *versus* alta cultura.

Do diálogo com os Beatles e Bob Dylan, referências que citamos da cena roqueira da Inglaterra e Estados Unidos, Caetano Veloso nos fala que naqueles anos tinha admiração pelo cantor e compositor norte-americano, que sugeria com seu som, sua verbosidade e sua retórica “uma mente mais culta do que a dos melhores roqueiros ingleses”. Mas a admiração pelos Beatles se dava justamente pelo fato de seus trabalhos serem “mais construtivos e enxutos”, além dos ingleses estarem operando um “experimentalismo ostensivo” com o *Sgt. Pepper’s lonely hearts club band*, que estava mais próximo do que os tropicalistas faziam e dos artistas que Caetano admirava, como Oswald de Andrade, Jean-Luc Godard, Augusto de Campos, entre outros. Segundo

Gilberto Gil, os Beatles aproximavam “o primitivismo dos ritmos latino-americanos ou africanos em relação ao grande desenvolvimento musical de um Beethoven, por exemplo. (...) Eles pegam essas coisas e colocam numa bandeja só, num único plano de discussão” (GIL *in* CAMPOS, 2005, p. 193).

No quesito construtivo da canção, operando uma montagem precisa e enxuta, econômica, uma canção tropicalista emblemática é “Domingo no Parque”, do álbum *Gilberto Gil*, de 1968. Se Caetano cita Godard como uma de suas referências artísticas, uma famosa observação de Augusto de Campos (2005, p. 153), citando Décio Pignatari, aponta que as primeiras canções tropicalistas têm na estrutura o princípio da montagem cinematográfica. Mas enquanto Caetano, em “Alegria, alegria”, adota o estilo “câmera na mão” de Godard para construir seus versos, Gilberto Gil em “Domingo no parque” se aproxima dos princípios de montagem defendidos por Eisenstein, com closes e fusões.

A roda-gigante da capoeira

O cinema sempre foi uma importante fonte de informação para os tropicalistas. Isso vai muito além (ou passa ao largo) das declarações de Caetano Veloso de que antes de ser cantor, seu desejo era ser cineasta. Do cinema, a Tropicália apre(e)ndeu sobretudo o procedimento, buscou dialogar com as técnicas de montagens de diversos diretores cinematográficos. Isso aponta para uma consciência teórica da montagem, da qual nos fala Lótman (1978b, p. 37), afirmando que a imagem cinematográfica se tornou arte “quando as trucagens de Méliès permitiram associar no plano temático o máximo de verossimilhança e o máximo de maravilhoso” e a montagem passou a ter uma significativa atenção de pesquisadores e teóricos, dentre eles Eisenstein e outros investigadores soviéticos dos anos 1920.

Para Lótman, entender o cinema como arte passa pelo entendimento da quantidade de informações em uma dada mensagem. Ele exemplifica falando que do desenho para a fotografia (e sua precisa reprodução mecânica do objeto) houve uma perda de informação, haja vista que “a informação consiste no desaparecimento de uma determinada incerteza, na supressão da ignorância e na substituição pelo conhecimento” (1978b, p. 29), que ele exemplifica com a cadeia A-B-C (que segue a lógica previsível de “A seguido por B e B seguido por C”) como dotada de pouca informação, ao contrário da cadeia A-B-(C ou D),

na qual “A é seguido por B e B que pode ser seguido por C *ou* D”. Nesse ponto ambíguo de “C ou D” reside uma quantidade maior de informação.

Voltando a considerar o caso do desenho, ele possui maior quantidade de informação se comparada à fotografia devido ao fato de que o pintor possui uma quantidade muito grande de possibilidades para a realização de seu trabalho, e já a fotografia “não artística” (Lótman cita especificamente esse tipo de fotografia) está associada a uma dependência automática do referente. E completa que a arte não é o mero automatismo, mero espelho da vida, pois

ao transformar em signos as imagens do mundo, a arte enche-o de significações. Os signos não podem deixar de ter um sentido, não podem deixar de conter alguma informação. É por isto que o que no objeto está condicionado pelo automatismo das relações do mundo material se torna em arte o resultado da livre escolha do pintor adquirindo, por isso mesmo, um valor de informação. (LOTMAN, 1978b, p. 30-31)

O cinema em sua origem, observa Lótman, era tido como fotografia em movimento, possuía um caráter documental e encarado como “realidade” pelo público receptor. E a sua aproximação com a arte se deu a partir da percepção de que o fim da arte não é “re-produzir este ou aquele objeto”, mas “torná-lo portador de significação”. A técnica de sincronização, o ajustamento entre som e imagem, deve ser motivado artisticamente, operado de uma maneira que a sincronização seja uma portadora de informação. Isto não significa a obrigatoriedade em distorcer as formas naturais do som ou da imagem, mas a existência dessa possibilidade de deformá-los, através de uma escolha consciente, isto é, como fruto da consciência de linguagem. O cinema desenvolve então uma relação dupla com a realidade, num movimento de aproximação e distanciamento constantes, e essa tensão semântica é o campo no qual o cinema se desenvolve como arte.

Também convém destacar a natureza narrativa do cinema: uma narrativa feita de imagens, sendo essencialmente a síntese de duas tendências narrativas: a figurativa e a verbal. A defesa do semioticista é a de que mesmo num filme sem palavras, sem diálogos, esse elemento salta ao receptor, percebido como “algo que falta”. Mas o autor faz questão de destacar que embora possua outros elementos, “a linguagem figurativa da fotografia” é o elemento predominante. Explica que “tudo o que num filme é arte possui uma *significação*, é veículo de informação” (LOTMAN, 1978b, p. 75, grifo do autor), mas o

que predomina é o elemento figurativo, a fotografia. Interessa-nos por ora esse destaque dado pelo semioticista à definição do cinema como uma narrativa.

Na canção tropicalista, o cinema está presente como tema, citação, procedimento e através desse elemento tido como pertencente à natureza cinematográfica: a narração. No repertório tropicalista são várias as canções que narram uma história, com personagens, espaço, tempo, lugar, etc. Essa propriedade narrativa, portanto, também pode pertencer à canção (assim como sempre esteve presente na poesia, desde a sua origem épica) e é um elemento ao qual Luiz Tatit se refere como “narratividade” ou “projeto narrativo” da canção.

Segundo Tatit (2002, p. 24-26), as canções operam significações desde os fragmentos, como fonemas (“unidades sonoras pertinentes na formação do sentido”), além das palavras que também participam da montagem dos versos (“desfrutando certa autonomia de sentido), assim como “as frases são fragmentos de significação que funcionam com autonomia em determinadas obras”. Mas existe uma organização em torno do projeto integral da canção que redistribui o sentido, que parte do fragmento (e seus elementos linguísticos) para a preocupação de uma “gramática geral” que apreende o sentido do texto, no caso, a canção. Nas palavras do próprio Tatit:

A narrativa, ao organizar globalmente o sentido do texto, chega mais próximo daquilo que o ouvinte capta como conteúdo principal da composição. (...) Tudo ocorre como se, pela narrativa, tivéssemos uma experiência de vida bem circunscrita, pronta para ser fígada pela melodia. Ou, de outro enfoque, é como se a narrativa traduzisse, nos termos da inteligibilidade, a singularização da emoção descrita nas curvas melódicas. Não é por acaso que a complementaridade entre narrativa e melodia sempre esteve presente não apenas no terreno da canção, mas também na épica, no teatro, na dança, no cinema, na novela de televisão, etc. (TATIT, 2002, p. 25)

É, portanto, a ideia totalizadora do que “está sendo dito” na canção. A significação gerada pelo casamento entre letra e melodia, de maneira que é possível captar a ideia principal do que está sendo narrado. Algumas canções da história da música popular brasileira apresentam narrativas que são facilmente memorizadas, histórias que ficam guardadas na lembrança, como construção de imagens que poderiam perfeitamente gerar argumentos para o roteiro de um filme, conto, romance, etc. São exemplos como “Geni e o zepelim”, de Chico Buarque; “Charles Anjo 45”, de Jorge Ben; “Sampa”, de Caetano

Veloso; “Super-heróis”, de Raul Seixas e Paulo Coelho; “Incompatibilidade de gênios”, de Aldir Blanc e João Bosco, “Saudosa maloca”, de Adoniran Barbosa, dentre tantas outras, que estão, no projeto geral, impregnadas de narrativas³⁶.

Considerando o caso de “Domingo no parque”, temos uma canção que narra a decepção amorosa do feirante José, que avista Juliana (por quem cultivava uma paixão) passeando num parque em companhia de João. A decepção de José com a perda da amada para o amigo lhe desperta uma fúria que resulta numa tragédia passional. O mote da canção é uma disputa, um conflito, e a ideia de luta é reforçada pelo ritmo da música da capoeira. O projeto narrativo fica assim circunscrito pela letra, melodia e ritmo, traduzindo em forma de canção o que se passa com os personagens José, João e Juliana³⁷:

O rei da brincadeira — ê, José
 O rei da confusão — ê, João
 Um trabalhava na feira — ê, José
 Outro na construção — ê, João

A semana passada, no fim da semana
 João resolveu não brigar
 No domingo de tarde saiu apressado
 E não foi pra Ribeira jogar
 Capoeira
 Não foi pra lá pra Ribeira
 Foi namorar

O José como sempre no fim da semana
 Guardou a barraca e sumiu
 Foi fazer no domingo um passeio no parque
 Lá perto da Boca do Rio
 Foi no parque que ele avistou
 Juliana
 Foi que ele viu

Juliana na roda com João
 Uma rosa e um sorvete na mão
 Juliana, seu sonho, uma ilusão

³⁶ Vale lembrar que “não é por acaso que a complementaridade entre narrativa e melodia sempre esteve tão presente não apenas no terreno da canção, mas também na ópera, teatro, na dança, no cinema, na novela de televisão, etc.” (TATIT, 2002, p. 25).

³⁷ Na obra *Análise semiótica através das letras*, Luiz Tatit voltou-se principalmente à análise do plano do conteúdo de algumas canções, como “Conceição”, de Jair Amorim e Dunga; “O cio da terra”, de Milton Nascimento e Chico Buarque; “Saudosa Maloca”, de Adoniran Barbosa, etc. Muitas das letras analisadas neste trabalho permitiram uma “grande exploração do plano narrativo” (TATIT, 2001, p. 20). Um capítulo foi dedicado à análise do projeto narrativo de “Domingo no parque”, mas o modelo adotado foi o da semiótica francesa, desenvolvido por Algirdas Julien Greimas, de modo que a análise apresentada neste nosso estudo tem contornos próprios, sendo desenvolvida por um viés bem diverso do greimasiano, adotado por Tatit.

Juliana e o amigo João
 O espinho da rosa feriu Zé
 E o sorvete gelou seu coração

O sorvete e a rosa — ô, José
 A rosa e o sorvete — ô, José
 Oi, dançando no peito — ô, José
 Do José brincalhão — ô, José

O sorvete e a rosa — ô, José
 A rosa e o sorvete — ô, José
 Oi, girando na mente — ô, José
 Do José brincalhão — ô, José

Juliana girando — oi, girando
 Oi, na roda-gigante — oi, girando
 Oi, na roda-gigante — oi, girando
 O amigo João — João

O sorvete é morango — é vermelho
 Oi, girando, e a rosa — é vermelha
 Oi, girando, girando — é vermelha
 Oi, girando, girando — olha a faca!

Olha o sangue na mão — ê, José
 Juliana no chão — ê, José
 Outro corpo caído — ê, José
 Seu amigo, João — ê, José

Amanhã não tem feira — ê, José
 Não tem mais construção — ê, João
 Não tem mais brincadeira — ê, José
 Não tem mais confusão — ê, João

No arranjo, a introdução nos apresenta a imagem (sonora) de um parque de diversões (predominantemente colorida e cheia de vida), com orquestração imponente e festiva do maestro Rogério Duprat. Na sequência tem início a marcação do ritmo pelo berimbau, sugerindo uma roda de capoeira. Nos primeiros versos da letra, uma breve descrição dos personagens José e João: o primeiro um feirante brincalhão (“o rei da brincadeira”), enquanto o segundo trabalhava na construção civil e é descrito como alguém acostumado a criar confusões (“o rei da confusão”). Já ficam explícitas nessa primeira parte diferenças no cotidiano e de personalidade entre os personagens masculinos³⁸.

³⁸ O “rei” denota alguém como alguém de destaque, assim José se sobressai como grande brincalhão, enquanto João tem fama de saber brigar. Também parece haver no termo “rei” uma ironia em relação ao *status* social dos personagens: João e José são humildes trabalhadores e a “realeza” de cada um deles não significa poderio financeiro ou social. Ambos estão nivelados (por baixo) na mesma camada social e se aproximam também através dos nomes comuns, com a mesma quantidade de letras e que se iniciam pela

Na segunda estrofe um narrador em terceira pessoa demarca temporalmente a história (“a semana passada / no fim da semana” (...) “domingo”), além do espaço dos personagens, que inicialmente era o do trabalho (“feira”, “construção”) e depois se transporta para o espaço da diversão. José segue a rotina de sempre, guarda a barraca e rapidamente “some” da feira, ávido por lazer; João, por sua vez, realiza uma mudança na sua rotina: abre mão do hábito de jogar (ou lutar) capoeira para ir namorar.

Juliana, terceira personagem da história, só é citada durante a narração do passeio no parque. O feirante avista a garota na roda-gigante com João, que é indicado como sendo amigo de José. A partir deste ponto, o narrador onisciente presta mais esclarecimentos sobre a relação entre a tríade de personagens: José é indicado como apaixonado por Juliana, que para ele sempre foi considerada um “sonho, uma ilusão”. Também é revelado que João não foi ao parque namorar “qualquer pessoa”, mas sim Juliana, desejada por José.

Neste ponto se revelam elementos que na tragédia poderiam se assemelhar ao reconhecimento e à peripécia. Percebe-se um conflito de interesses: o amor de Juliana é desejo dos dois personagens masculinos, e a descoberta — ou reconhecimento, “na passagem do ignorar ao conhecer (...), que se faz para amizade ou inimizade das personagens” — de José, avistando o passeio romântico de Juliana com João, provoca o que Aristóteles (1993) na *Poética* apontaria como sendo “a mutação dos sucessos no contrário”, isto é, José passando da felicidade para a infelicidade, ou da “brincadeira” para a “confusão”. O terceiro elemento do mito seria a catástrofe, “uma ação perniciososa e dolorosa, como o são as mortes em cena” (1993, p. 210-211).

Inúmeras hipóteses poderiam sugerir um desfecho pacífico para a situação: José se conformar com a perda do amor de Juliana e procurar uma nova garota para se apaixonar; ou mesmo, quem sabe, sofrer sozinho, passivo, guardar o desejo em si, dentre outras tantas possíveis “soluções pacíficas”. Mas se assim fosse, o desfecho não seria trágico, não justificaria uma criação poética que denota a violência passional, produzindo a representação de um universo conturbado, violento.

O trágico também está presente na percepção de que a confusão se dá entre os amigos João e José. Aristóteles referenciava a noção de conflito como essencial ao efeito

mesma consoante — Juliana, a terceira personagem também tem o “J” como letra inicial de seu nome. O antagonismo “brincadeira *versus* confusão” e a disputa pela amada são pontos determinantes para a existência do conflito da trama.

trágico³⁹: dizia que o embate deveria se dar entre amigos ou familiares, ou entre entes queridos, etc. A amizade entre João e José sugere a existência de certos contratos sociais prévios e há uma ruptura no momento em que João é percebido por José como alguém que interfere negativamente nas suas pretensões passionais. Diante desse tipo de situação, nos diz Szondi (2004, p. 31-32) citando Schelling, que a essência do herói no trágico (que prima pela liberdade) está em buscar o valor positivo de sua atitude ao optar pela luta. Que vença ou que seja vencido, o herói deve lutar dignamente até o fim. Roberto DaMatta, por sua vez, discorrendo sobre malandros, vingadores e renunciadores⁴⁰ ao falar sobre a novela *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Guimarães Rosa, em certo ponto afirma:

O confronto final tem de ser necessariamente violento, pois é desse modo que se pode realizar o compromisso entre a motivação individual (que demanda e exige satisfação) e a impossibilidade social e coletiva dessa satisfação, já que o sistema, não se pondo em causa, não quer ver rompidas as malhas de sua hierarquia. (DaMATTA, 1997, p. 332)

José não aceita perder seu objeto de desejo, transformando assim seu pensamento e sua maneira de agir: o brincalhão parte para a briga que resulta nas mortes. O clímax se dá na inversão dos papéis: José de brincalhão passa a briguento e João e Juliana, no momento da alegria serão mortos, o que é patético, comovente. Mesmo inevitável e temida, a morte é tema que gera fascínio, evoca mistérios⁴¹. O fluxo natural da vida garante ao ser humano uma única certeza: a sua morte. Mas geralmente o homem tenta adiá-la, busca de todas as maneiras driblar o destino, para que o encontro com a morte não ocorra tão cedo.

Citando outro projeto narrativo da música popular brasileira com um triângulo amoroso que resulta em morte, temos a canção “Quando o samba acabou”, composta por Noel Rosa em 1933. Na história, Rosinha é disputada por dois malandros do Morro da

³⁹ “Domingo no Parque” não se trata de uma tragédia enquanto gênero, claro, mas o enredo posto nos seus versos indica ação, imitação de algo que poderia ter acontecido.

⁴⁰ Sabemos e queremos enfatizar que DaMatta se refere a uma hierarquia, principalmente política e econômica, existente na sociedade brasileira. Mas acreditamos que essas relações também servem para questões morais, que impõem, naturalmente, amarras e necessidades básicas à vida de cada indivíduo, gerando novas disputas nos mais diversos âmbitos de poder.

⁴¹ Em “Canto para minha morte”, composição de Raul Seixas e Paulo Coelho, de 1976, o tema é a certeza da morte, mas sem saber quando, onde e como. Misturando medo e fascínio, criam imagens poéticas e metafóricas, tematizando a morte: “(...) Vou te encontrar / vestida de cetim / Pois em qualquer lugar / esperas só por mim / E no teu beijo / provar o gosto estranho / que eu quero e não desejo / mas tenho que encontrar / vem / mas demore a chegar / eu te detesto e amo / morte, morte, morte que talvez / seja o segredo desta vida”.

Mangureira (Rio de Janeiro), que medem forças através da capacidade de improvisação de versos:

na segunda batucada
disputando a namorada
foram os dois improvisar

O derrotado não aceita viver com a perda da amada e comete suicídio:

e como em toda façanha
sempre um perde, o outro ganha
um dos dois parou de versejar
e perdendo a doce amada
Foi fumar na encruzilhada
Ficando horas em meditação
Quando o sol raiou foi encontrado
Na ribanceira estirado
com um punhal no coração.

Mais um caso em que personagens das camadas sociais mais baixas da população brasileira são retratados em canção com elementos trágicos⁴².

Para Aristóteles a “tragédia é a imitação de uma ação e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio caráter e pensamento” (ARISTÓTELES, 1993, p. 206). Ressalta que o elemento mais importante é a trama dos fatos, já que não há uma imitação de homens, mas sim de ações. Enfatiza-se, portanto, na *Poética*, a distinção de tratamento entre ação e caráter, cada um merecendo seu devido lugar na construção da trama.

O tema passional de “Domingo no parque” não tem nada de inovador, pode ser considerado costumeiro, arcaico, mas as estratégias poéticas e musicais que moldam o enredo realizam uma “dicção convincente” por parte do cancionista. Essa característica da arte, de singularizar o objeto, e fazer com que ele permaneça novidade, mesmo tratando de um conteúdo nada inovador é o assunto tratado por Chklóvski (1973, p. 45) no seu texto

⁴² Chico Buarque é um exemplo de compositor que sempre teve grande envolvimento com as produções dramáticas, chegando a escrever peças teatrais. Esse tipo de produção acabou influenciando também a composição de algumas de suas canções, como “Gota d’Água”, por exemplo, do repertório do espetáculo homônimo, escrito em parceria com Paulo Pontes (uma paródia, no sentido de canto paralelo, da tragédia *Medeia*, de Eurípedes). Na letra da canção o eixo central é um misto de súplica e ao mesmo tempo alerta do eu lírico (personagem Joana, se dirigindo para Jasão): há o relato de momentos passados de prazer carnal e emocional (“já te dei meu corpo / minha alegria”) e a ameaça de que “qualquer desatenção” na relação conjugal possa levar a vida dos personagens para o trágico. Joana acaba por matar os dois filhos (que tinha com Jasão) e se suicida.

“A arte como procedimento”. Explica o russo que “o objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos”, o que acaba por provocar o aumento da percepção, que na arte “é um fim em si mesmo”, complementa. O texto artístico opera um distanciamento do automatismo que está presente na fala cotidiana, já que esta busca a clareza, o habitual. A arte, por sua vez, apresenta o estranhamento, a possibilidade de novas percepções desse objeto artístico, passando ao largo do habitual, do pré-estabelecido.⁴³

Um dos procedimentos utilizados pelo compositor de “Domingo no parque” para a singularização do seu objeto na linguagem poética remete à montagem eisensteniana, fato já mencionado por autores como Enor Paiano (1996), Celso Favaretto (2000) e Pedro Alexandre Sanches (2000), mas sem uma análise mais detida do objeto e desse diálogo teórico com o cineasta russo. Os versos apresentam um laconismo na disposição dos versos e imagens que oferecem a significação do contraste. As palavras têm grande força visual isoladamente, com um conceito surgindo do choque, do conflito de imagens contrastantes.

O conteúdo da narrativa pode ser considerado cronologicamente linear: primeiramente temos a apresentação dos personagens, algumas informações de suas rotinas e, na sequência, os fatos que ocorrem no parque, com o encontro de João com Juliana e, logo em seguida, o ataque ciumento de José — a ressalva é que, no momento do reconhecimento do “amor sem par”, há uma nova organização a partir do ponto de vista do narrador, traduzindo a confusão na mente do feirante, com quadros justapostos. Poeticamente, a letra apresenta concisão, condensação de ideias e alta incidência de fanopeia (ideias visuais que saltam do texto para a imaginação visual do receptor), elementos que remetem a conceitos empenhados por Ezra Pound (1995).

A significação da letra e o clima de tensão são gerados por imagens sucessivas, montadas ao estilo do cinema, principalmente a partir do reconhecimento de José, visualizando o casal no parque. Deste ponto em diante surgem imagens em sucessivos cortes abruptos, como que retratando o que se passava na cabeça de José (“girando na mente”) e aumentando a tensão, anunciando a tragédia. Os versos seguintes passam a operar cada vez mais a ideia de “conflito”, segundo a concepção eisensteniana.

No final dos anos 1920, em meio aos debates e “aperfeiçoamento” das vanguardas, o cineasta Siérguei Eisenstein desenvolveu reflexões teóricas para o cinema que iam muito

⁴³ Neste trabalho quando no referirmos ao “procedimento” artístico, estaremos dialogando com a ideia de singularização do objeto: construção de um objeto artístico que instiga a percepção, a desautomatização.

além da arte cinematográfica. Na essência de suas considerações havia uma preocupação em não ficar restrito à técnica, à especificidade cinematográfica. Como demonstra François Albera (2011), Eisenstein discutiu questões mais abstratas (como a ideia de conflito) ao mesmo tempo em que considerava o efeito de movimento, que é a base material do cinema.

Em textos como “Stuttgart” e o “O princípio cinematográfico e o ideograma”, Eisenstein defende a concepção dinâmica das coisas, da existência, como nascimento constante, partindo da ação recíproca de contradições. Valendo-se da dialética hegeliana, adotada e repensada pelo marxismo, defende “a síntese que *nasce* na contradição entre tese e antítese” (EISENSTEIN, 2011, p. 80, grifo do autor).

Exemplificando na prática, o cineasta recorre à noção de composição ideogramática, na qual temos a combinação de dois objetos que acabam por gerar um novo conceito. Cita o caso da montagem dos ideogramas de “um cão + uma boca = ‘latir’” e defende que, no cinema, a combinação de tomadas aparentemente sutis, de conteúdo “singelo”, acabam formando “contextos e séries intelectuais”. Esse seria o recurso para “um cinema que busque um laconismo máximo para a representação visual de conceitos abstratos” (EISENSTEIN, 2000, p. 151). O haikai aparece como outro exemplo de montagem, com suas “séries de tomadas”. Para o russo, os versos de Bashô: “Um corvo solitário / sobre um galho sem folhas / uma noite de outono”, representam um “esboço impressionista concentrado”, que da combinação dos versos gera uma representação psicológica. O mesmo princípio estaria na representação fílmica, na qual elementos como legenda, quadro e montagem acabam por gerar uma expressão unitária.

Em “As características fundamentais da imagem fílmica”, Marcel Martin (2003) discute a complexidade da imagem do cinema, principalmente no que diz respeito à montagem e à inserção de som. Ressalta o caráter ambíguo da imagem cinematográfica, carregando consigo uma “dialética interna” — pelo fato de a imagem ser, em si mesma, “carregada de *ambiguidade* quanto ao sentido”, o cineasta tem a possibilidade de fazer surgir sentidos através do tipo de enquadramento, da filmagem de elementos díspares numa mesma cena, etc., emergindo assim a “significação do contraste” — que se soma ainda a uma “dialética externa”, que é a produção de sentidos explorada através da montagem. E chega à conclusão que, por mais que as imagens de um filme pareçam uma tentativa de reprodução da realidade, “*é preciso aprender a ler um filme*, a decifrar o

sentido das imagens como se decifra o das palavras e o dos conceitos” (MARTIN, 2003, p. 27, grifo do autor).

Martin se refere à “perspectiva da montagem ideológica” proposta por Eisenstein (2000, p. 159), na defesa de que o que define a linguagem cinematográfica é, acima de tudo, a montagem, e que, “da colisão de dois fatores determinantes, surge um conceito (...) portanto, montagem é conflito”. Neste caso, a significação exige do espectador uma maior carga interpretativa. Sobre a montagem eisensteiniana, Martin explica:

A imagem *reproduz* o real, para em seguida, em segundo grau e eventualmente, *afetar* nossos sentimentos e, por fim, em terceiro grau e sempre facultativamente, adquirir uma *significação* ideológica e moral. Esse esquema corresponde ao papel da imagem tal como foi definido por Eisenstein, para quem a *imagem* nos conduz ao sentimento (ao movimento afetivo) e, deste, à *ideia*. (MARTIN, 2003, p. 28, grifos do autor)

Lótman menciona as conceituações e experimentações técnicas de Eisenstein como importantes para que a fotografia adquirisse no cinema propriedades de palavras, numa “utilização da imagem como se fosse um tropo poético (uma metáfora ou uma metonímia) (...) reprodução em imagens dos trocadilhos e dos jogos de palavras (...), a imagem no cinema adquire características que não lhe são próprias: as do signo verbal” (LOTMAN, 1978b, p. 72). A explicação para esse tipo de construção estaria na base do discurso humano. Em outras palavras: Eisenstein opera conscientemente a linguagem cinematográfica como uma modelização secundária, nos termos já apresentados neste estudo. O texto artístico (neste caso o cinematográfico), opera a seleção e combinação das imagens (e dos sons), criando a sua estruturalidade a partir do arquétipo das línguas naturais. O mesmo vale para a canção (que aqui está sendo analisada), que possui suas especificidades enquanto linguagem, mas que dialoga diretamente com diversas outras criações (e teorias) artísticas.

Considerando a construção dos versos em “Domingo no parque”, a romântica cena do casal na roda gigante se mostra um duro golpe nas pretensões do feirante apaixonado, de tal forma que elementos que denotam singeleza, romantismo e diversão (“rosa” e “sorvete”) se convertem em ícones de decepção, tristeza e revolta na assimilação do fato (“o espinho da rosa feriu Zé / e o sorvete gelou seu coração”). É justamente a partir de tal choque (no qual se dá o reconhecimento de José) que a canção indica uma tensão

crescente, tanto na letra como no arranjo, com a constante repetição melódica e mistura dos elementos vistos por José, no ritmo da capoeira: “o sorvete e a rosa – ô, José / a rosa e o sorvete, ô José / oi, dançando no peito – ô, José / do José brincalhão – ô, José (...) Juliana girando – oi, girando / oi, na roda-gigante – oi, girando / oi, na roda-gigante – oi, girando / o amigo João – João”.

Ao mesmo tempo em que é citado o movimento da roda-gigante, há o predomínio de tematização, a orquestração cresce, e depois sobe quatro tons na escala harmônica (a partir da segunda estrofe que se inicia com o verso “o sorvete e a rosa – ô José”), subindo ainda mais dois tons (a partir do verso “Juliana girando – oi girando”) na estrofe seguinte. Tudo isso colabora para o aumento da tensão narrativa⁴⁴ (com o gráfico melódico também iconizando o movimento da roda-gigante no sobe-e-desce dos tons nos versos “o sorvete é morango – é vermelho / oi, girando, e a rosa – é vermelha / oi, girando, girando – é vermelha”, onde temos os fonemas “o-sor-ve” e “oi-gi-ran” no alto do gráfico, mais agudas, e “ran-go” e “ro-sa” na parte inferior, com notas mais graves) e chega ao ápice ao apontar o violento ataque de José, narrado concisamente com o grito de “olha a faca” (frase indicada melodicamente na nota mais aguda da escala harmônica, iconizando a faca: objeto agudo, cortante), proferido pelo intérprete e reforçado em seguida por um coro.

Juliana_girando_oi__rando_Oi_na_ro_____
 _____gi_____da_____
 _____gi_____

 _____gante_oi__rando_____
 _____gi_____

Mi

Oi,_na_roda-gigante_oi__rando__O__ami_____
 _____gi_____go_____
 _____Jo_____

 _____ão__ão_____
 _____Jo_____

Mi

⁴⁴ No momento da tensão vivida por José temos uma mistura de vários instrumentos no arranjo: a orquestra e suas cordas somam-se ao berimbau, misturando elementos da capoeira (jogo, celebração cultural, como também a ideia de luta) com Os Mutantes adicionando elementos (da agressividade) do rock.

O_sorve_____Oi_giran_____
 _____te_é_____do_____
 _____mo_____é_____melho_____e_a_____é_____melha_____
 _____ver_____ver_____
 _____rango_____rosa_____

Si

_____Olha_a_faca_____

Oi_giran_____Oi_giran_____
 _____do_____do_____
 _____gi_____é_____melha_____gi_____
 _____ver_____
 _____rando_____rando_____

Si

Apenas mais quatro versos “relatam” o violento ataque de José ao feirante e à sua amada: “olha o sangue na mão – ê José / Juliana no chão – ê José / outro corpo caído – ê José / seu amigo João – ê José”, interrompido com o silêncio repentino. A seguir, sob um andamento mais lento (mas na mesma melodia circular, subindo e descendo tons), as vozes anunciam a rotina interrompida pelas mortes das personagens, de maneira comovente (em tom de marcha fúnebre, com predomínio de passionalização): “amanhã não tem feira – ê, José / não tem mais confusão – ê, João / não tem, mais brincadeira – ê, José / não tem mais confusão – ê, João”.

Olha_o_san_____Julia_____
 _____gue_____na_____
 _____na_____ê_____sé_____no_____ê_____sé_____
 _____Jo_____Jo_____
 _____mão_____chão_____

Mi

Outro_cor _____ Seu_ami _____

 _____ po _____ go _____
 _____ ca _____ ê _____ sé _____ Jo _____ ê _____ sé _____

 _____ Jo _____ Jo _____

 _____ ído _____ ão _____

Mi

Amanhã _____ Não_tem_mais _____

 _____ não _____ cons _____
 _____ tem _____ ê _____ sé _____ tru _____ ê _____ ão _____

 _____ Jo _____ Jo _____

 _____ feira _____ ção _____

Si

Não_tem_mais _____ Não_tem_mais _____

 _____ brin _____ con _____
 _____ ca _____ ê _____ sé _____ fu _____ ê _____

 _____ Jo _____ Jo _____

 _____ deira _____ são _____ ão _____

Si

O uso de rimas internas e assonâncias é uma constante, como nas recorrentes sílabas tônicas com a vogal nasal /ã/, nos termos “confusão”, “construção”, “João”, “semana”, “Juliana”, “mão”, “ilusão”, “coração”, “sangue”, “dançando”, “brincalhão”, “girando”, “gigante”, “morango” e “amanhã”. Essa grande incidência parece permear a canção de lamentos, lamúrias, ainda através da reverberação de espécie de gemidos. Estaria, portanto, associada à ideia do patético, da piedade gerada pelo destino trágico das personagens.

Outros exemplos de figura de linguagem são as figuras sonoras que reforçam os jogos poéticos, como as aliterações (com consoantes fricativas) em /j/: “Juliana girando — oi, girando / oi, na roda gigante — oi, girando / o amigo João — João”, como também em /s/ ou /z/: “a semana passada, no fim da semana”, “o sorvete e a rosa — ô, José / a rosa e o sorvete — ô, José / oi, dançando no peito — ô, José” e em outros trechos e termos, como “sumiu” e “sonho”. Naturalmente não existe uma significação pré-determinada para as figuras sonoras, pois essa repetição precisa ter significação interna, relacionada a outros

elementos na estrutura do texto. Então, pelo que percebemos, a grande incidência de fricativas preenche a letra com “chiados”, que no arranjo da música estão presentes no som do címbalo (ou chimbau), instrumento tipicamente usado para marcação do compasso e condução da música que está presente em quase toda a canção “Domingo no parque”. A marcação em uma música de capoeira serve para o desenvolvimento dos passos da dança, do arrastar dos pés, que também produzem um som de chiado, rangido⁴⁵.

Para Eisenstein, a montagem torna-se um elemento importante para a representação artística de um acontecimento. Criticando o realismo absoluto em arte, afirma:

A representação dos objetos nas proporções reais (absolutas) que lhes são próprias é, evidentemente, apenas um tributo à Lógica Formal ortodoxa. Uma subordinação a uma ordem de coisas inviolável. (...) O realismo absoluto não constitui, de maneira alguma, a forma correta de percepção. (...) Como decorrência de uma monarquia estatal, implanta-se uma uniformidade estatal de pensamento. (EISENSTEIN, 2000, p. 156)

O cineasta russo parte no texto para a ideia de que “montagem é conflito”. Para ele, o que caracteriza a montagem é a colisão, “o conflito entre dois pedaços, um em oposição ao outro” (EISENSTEIN, 2000, p. 158). Temos em “Domingo no Parque” o uso de muitos desses conflitos cinematográficos, como o conflito de escalas: os *closes* na imagem da rosa e do sorvete (“a rosa e o sorvete (...) / o sorvete é morango”) ou o plano geral (“foi fazer no domingo um passeio no parque / lá perto da Boca do Rio”).

Gilberto Gil usa e abusa dos diferentes planos nas imagens sugeridas em “Domingo no Parque”. Quase todos os versos, devido à grande quantidade de imagens, possuem algum tipo de plano de tomada cinematográfica. Cortes abruptos lançam rapidamente uma nova imagem sobre a anterior, o que gera uma grande velocidade na troca de significantes, enfatizando assim, o quadro de tensão vivido por José. A dicção de Gilberto Gil, nesse caso, procura equilibrar na melodia um texto que forma conceitos através da combinação

⁴⁵ A aliteração com consoantes fricativas representando o arrastar dos pés na dança foi abundantemente utilizada na canção “Na base da chinela” (1962), de Rosil Cavalcanti e Jackson do Pandeiro. Vejamos a incidência dos “chiados” na letra (que já estão presentes desde o título “Na base da chinela”): “Eu fui dançar um baile na casa da Gabriela / nunca vi coisa tão boa foi na base da chinela / O sujeito ia chegando tirava logo o sapato / se tivesse de botina, sola grossa, bico chato / entrava pra dançar no baile de Gabriela / tirando meia e sapato e calçando um par de chinela / O baile tava animado só na base da chinela / toda turma disputava dançar com a Gabriela / requebrar naquela base no salão só tinha ela / todos convidados riam gostando da base dela / jogaram no salão pimenta bem machucada / o baile de Gabriela acabou com chinelada / Homem, numa pisada dessa eu vou / até amanhecer dia, só nessa base a chinelinha no chão”. Na interpretação de Jackson do Pandeiro, após o término da letra ele reforça essa ideia do “arrastar da chinela no chão”, emitindo com a boca um som semelhante à marcação rítmica do címbalo.

de imagens. Discutindo sobre os planos no cinema que acabam formando um conceito, Eisenstein questiona e reflete:

Quando fazemos um olho duas vezes maior do que o corpo inteiro de um homem? Ao combinarmos essas incongruências monstruosas, nós voltamos a organizar o acontecimento desintegrado para formar de novo um todo, mas segundo *nosso ponto de vista*. De acordo com o tratamento que damos à nossa relação com o acontecimento. (EISENSTEIN, 2000, p. 155, grifo do autor)

É através dessa escolha por retratar algumas imagens em tamanho “ampliado” que os efeitos do reconhecimento (da desilusão amorosa) são apresentados. Inicialmente há um plano médio (com Juliana e João na roda-gigante), mas apenas a partir da imagem de detalhes em larga escala (“uma rosa e um sorvete na mão”) é que o sofrimento de José é evidenciado. Tais imagens somam-se a outras, como “espinho”, “coração” e “peito” num primeiro momento (de descrições mais subjetivas, da consternação do feirante); na sequência planos mais abertos, enfatizando basicamente a roda-gigante e seu movimento giratório (“Juliana girando – oi, girando / oi na roda-gigante – oi, girando”), para nas duas estrofes seguintes voltar a destacar detalhes em larga escala (“o sorvete é morango – é vermelho / oi, girando, e a rosa — é vermelha / (...) / oi, girando, girando – olha a faca! / olha o sangue na mão”).

Afirma Jacques Aumont, citando Epstein, que no cinema o *close* “transforma o sentido da distância, levando o espectador a uma proximidade psíquica e a uma ‘intimidade’ extremas”. Outra característica do *close*, citada por Aumont, é que ele “materializa quase literalmente a metáfora do *tato visual*, ao acentuar, ao mesmo tempo e de modo contraditório, a superfície da imagem (porque nela o grão está mais perceptível) e o volume imaginário do objeto filmado” (AUMONT, 2009, p. 141, grifo do autor). Nas imagens da canção de Gilberto Gil os efeitos se apresentam semelhantes, pelo grande efeito sinestésico e psíquico gerado a partir do “gelo” (do sorvete) e do “espinho” (da rosa), metaforizando a desilusão sofrida por José.

Separando esquematicamente as imagens apresentadas em *close* a partir do reconhecimento por parte do feirante, temos os seguintes vocábulos: rosa / sorvete / mão / espinho / coração / peito / sangue / morango / faca / vermelho. Fazendo as fusões entre elementos “interdependentes” materialmente (ou seja: o espinho está na rosa; o sorvete é de morango; o golpe da faca provoca o sangue na mão; e o peito tem uma relação

metonímica com coração), podemos ter uma segunda seleção que pode se resumir: rosa / morango / sangue / coração. E todos estes vocábulos apresentam a qualidade do termo que não repetimos no nosso esquema (e que comumente tem seu uso como adjetivo), o vermelho: a rosa é vermelha, o morango é vermelho, o sangue é vermelho e o coração é vermelho. Apresenta-se assim uma relação metonímica destes termos com a difusão da cor púrpura.

Afirma John Gage (2012, p. 67-69) que não existe uma pré-definição para a significação ou sensações provocadas por uma cor, pois isso dependerá também do contexto e das formas que exprimem o “essencial da obra”, mas também sabemos que algumas referências culturais costumam associar determinados aspectos a algumas cores, o que remete a uma espécie de “psicologia da cor”. A cor vermelha geralmente é associada a “paixão, perigo, raiva, amor, sexo, poder – o vermelho evoca sentimentos fortes de qualquer tipo” (FRASER & BANKS, 2011, p. 23). Outros elementos comumente associados ao vermelho são a ideia de proibição e a imagem do inferno. Parecendo-nos viáveis as relações destes significados com o episódio trágico narrado em “Domingo no parque”, motivado por uma paixão que se converte em raiva, violência⁴⁶.

Para Augusto de Campos, “‘Domingo no Parque’ joga palavras, música, som, ideia, numa montagem dentro dos moldes da comunicação moderna: o layout, a arrumação, a arte final” (CAMPOS, 2005, p. 155). Essa noção opera, ao mesmo tempo, uma ideia construtiva de concisão, velocidade de informação, montagem de elementos e novas sintaxes.

As mudanças bruscas de um plano a outro em versos seguidos é um exemplo, como na passagem “Juliana na roda com João” para “uma rosa e um sorvete na mão”. O despertar de José para a fúria violenta também é realizada poeticamente, com as metáforas do espinho que fere José e o sorvete que gela seu coração, provocando a dor, o sofrimento. Essa arrumação concisa dos versos garante um caráter de velocidade à narrativa. Tudo acaba sendo narrado velozmente, numa urgência crescente, sempre marcada pelo ritmo da capoeira. Sobre a capoeira e a agitação provocada por sua música, nos fala Mário de Andrade (1989, p. 112): “a música é indispensável ao jogo da capoeira e funciona como a música de feitiçaria. O ritmo repetitivo vai se acelerando, os batuques se intensificando,

⁴⁶ Jacques Aumont (2004, p. 223-224), comentando a utilização sistemática de um vermelho saturado em algumas passagens de filmes de Godard, como *Uma mulher é uma mulher* e *O demônio das onze horas*, explica que o vermelho significa o sangue. Para Aumont, “a associação do vermelho e do sangue, da violência, é codificada, é banal, quase universal”. Mas além do uso significado “universal” das cores, há a possibilidade de criar sistemas de significações internas na obra, novas associações entre as cores.

levando os capoeiras ao um estado de agitação cada vez maior”. A respeito dos versos cantados, informa que as letras são “curtas e repetitivas (...). Um solista canta e um coro (as pessoas que formam a roda) responde com um refrão”. Assim, em “Domingo no parque” Gilberto Gil traduz sonora, visual e semanticamente uma luta de capoeira.

“Roda” (de capoeira), que apresenta uma relação paronomástica com “rosa”, tem uma evidente relação com “roda-gigante” (está contida nela), com esta sugerindo, em seu formato circular, a existência de pontos que se apresentam sempre diametralmente opostos. Exemplo: na medida em que existe alguém no topo, na outra ponta do diâmetro (isto é, seguindo uma linha imaginária que passa pelo eixo central) haverá alguém na parte de baixo, assim como alguém que está em certo momento na esquerda está diametralmente oposto a quem se posiciona na direita. José, em sua condição solitária e infeliz, se apresenta em um estado diametralmente oposto ao do casal e João e Juliana, de romantismo e diversão. Na roda-gigante a distância entre um ponto e outro diametralmente oposto será sempre a mesma, impossibilitando aproximação e distanciamento entre os atores presentes no brinquedo, fato que não se dá nos movimentos imprevisíveis e desconexos dos lutadores em uma roda de capoeira, que se aproximam e se distanciam em diversos momentos.

A imagem circular também aparece no reiterado uso da vogal “o”, que funciona como ícone da roda(-gigante ou de capoeira). Podemos observar na grande maioria dos versos, como: “capoeira”, “foi no parque que ele avistou”, “o sorvete e a rosa - ô, José”, “oi, dançando no peito - ô, José”, “o amigo João - João”, “outro corpo caído - ê, José”, dentre outros.

Nessa “engrenagem da vida”, a tragédia dos personagens interrompe um ciclo, como aponta a última estrofe (“amanhã não tem feira - ê, José / não tem mais construção - ê, João / não tem mais brincadeira - ê, José / não tem mais confusão - ê, João”). O destino marcado pela perda é reforçado pelo uso da anáfora, na repetição da expressão “não tem mais”. A canção “Roda-viva”, de Chico Buarque, igualmente composta em 1967⁴⁷, também desenha um cenário de desesperança. Voltado para uma conotação mais impessoal (se preferir, social), “Roda-Viva” denuncia a impotência diante de reviravoltas que

⁴⁷ “Domingo no parque” faz parte do repertório do LP *Gilberto Gil*, de 1968, mas foi composta ainda em 1967. No III Festival da Música Popular Brasileira, de 1967, “Roda-Viva” (interpretada por Chico Buarque e MPB-4) ficou com o terceiro lugar, uma colocação atrás da canção de Gilberto Gil.

apontam para um cenário inclinado à perda, à derrota. Inevitável uma analogia com o contexto político brasileiro da época, sob o domínio da ditadura militar.

No refrão da letra de Chico Buarque também há várias imagens que indicam circularidade, como “roda mundo”, “rodamoinho”, “roda-pião” e também “roda-gigante”. Mas o termo “viva” de “roda-viva” é empregado ironicamente, haja vista a constante aparição de elementos que indicam “morte”, como nos versos “a roda da saia, a mulata / não quer mais rodar, não senhor” e “a roda de samba acabou”. Nessa canção a rosa é referenciada através da “roseira” (“faz tempo que a gente cultiva / a mais linda roseira que há / mas eis que chega a roda-viva / e carrega a roseira pra lá”) e mais uma vez está posta a impossibilidade de desfrutar do que há de belo e perfumado na rosa, não havendo a liberdade para seu cultivo.

No repertório de canções passionais da música popular brasileira, temos o sambacanção “Ronda”, de Paulo Vanzolini. A canção teve a primeira gravação em 1953, com Inezita Barroso, mas permaneceu desconhecida, sendo mais executada a partir da gravação de Cláudia Moreno, para o disco *Onze sambas e uma capoeira*, com repertório de canções de Vanzolini. O título “Ronda”, além de evidenciar o sentido de inspeção, de policiamento para estabelecer certa ordem, aponta uma relação anagramática com a palavra “roda”⁴⁸, mas o procedimento que desejamos destacar é o de sua construção como narrativa cinematográfica: uma mulher percorre os bares da cidade à procura do amante, sem conseguir encontrá-lo:

De noite eu rondo a cidade
a te procurar sem encontrar
no meio de olhares espio
em todos os bares você não está

Inicialmente tomada pelo desânimo, pela desilusão, ela retoma a alegria (e a esperança) pela presença do amado no seu sonho, reavivando a paixão, a busca. Mas o presságio de um evento trágico se anuncia no pensamento de que possa encontrá-lo na boemia, bebendo na companhia de outras mulheres. A narradora então prevê que, diante de tal cena, a tragédia (provocada pelo ciúme) seria inevitável:

vai dar na primeira edição

⁴⁸ Um dos significados do vocábulo “ronda” é “dança de roda”, estabelecendo uma aproximação entre os termos confirmada pelo anagrama.

cena de sangue num bar
da Avenida São João.

“Frevo rasgado”, de Gilberto Gil e Bruno Ferreira, abre o álbum *Gilberto Gil* (1968), com a narrativa do folião de carnaval que se dirige a um “você” indefinido, desconhecido. O encontro entre o eu lírico e o Tu demarcou uma reviravolta, instaurando um momento de “confusão”:

Foi quando topei com você
que a coisa virou confusão
no salão
porque parei, procurei
não encontrei
nem mais um sinal de emoção
em seu olhar

Aí eu me desesperei
e a coisa virou confusão
no salão
porque lembrei
do seu sorriso aberto
que era tão perto, que era tão perto
em um carnaval que passou
porque lembrei
que este frevo rasgado
foi naquele tempo passado
o frevo que você gostou
e dançou e pulou

O percurso do eu lírico no salão foi interrompido após encontrar o “você” e perceber no seu olhar a ausência da emoção e cumplicidade de um “carnaval que passou”. O eu lírico confessa um desespero, já que suas lembranças remetiam a elementos de diversão e afetividade, como dança, pulo, sorriso, indicando uma aproximação entre os pares. O frevo citado nos versos (que também está no título da canção e é o ritmo da música, configurando o elemento de tematização) é ao mesmo tempo a música e a dança (passo) do carnaval pernambucano (cf. TINHORÃO, 1986, p. 138). Esse ritmo tem na sua origem a contribuição direta dos passos de capoeira (dialogando diretamente com a tradição musical colocada em “Domingo no parque”) e reverbera também a ideia de “confusão”. A última estrofe da letra de “Frevo rasgado” esclarece essa agitação:

A coisa virou confusão
sem briga, sem nada demais
no salão

porque a bagunça que eu fiz, machucado
 bagunça que eu fiz tão calado
 foi dentro do meu coração

Da mesma forma que em “Domingo no parque” o eu lírico é abalado pela quebra de uma expectativa e passa a ter pensamentos confusos. Mas ao contrário de José, que resolve partir para o conflito e provocar a tragédia, o eu lírico de “Frevo rasgado” não parte para ação (não há briga), fica ensimesmado, limitando seu estado a uma “bagunça psíquica”, em pensamento, um atordoamento que fica “girando dentro do coração” machucado e não correspondido. A tematização também colabora para dar a ideia de efemeridade típica dos carnavais, de uma festa de “alternâncias e renovações”, opondo-se a “toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação” (BAKHTIN, 2008a, p. 09).

Na letra temos quatro vezes a repetição de “a coisa virou confusão”, que expressa um movimento duplamente desordenado: com o verbo “virar” e com o vocábulo “confusão” — este último dá a ideia de confundir, misturar, tirar de ordem. O que nos parece remeter a mais um movimento circular, de ordem e desordem, “de morte e ressurreição” que marca o caráter festivo popular, como nos diz Bakhtin, e nos remonta não só à confusão do eu lírico quanto à sua decepção pelo “olhar sem emoção” do Tu, mas também a respeito do significado da “outra vida” e do “outro tempo” instaurado no carnaval, com a “liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente”. Portanto, sem contratos prévios, sem movimentos pré-determinados, justificando de certa forma a distância que se apresenta no tempo e no espaço: “o carnaval que passou” representa outro tempo (passado), enquanto o “sorriso” que era “tão perto” está igualmente distante no espaço do novo carnaval. Duas vezes distanciado.

Yes, nós temos design gráfico

Valendo-se das canções “Domingo no parque” e “Frevo rasgado” como arquétipos de canções tropicalistas no disco de Gilberto Gil, percebemos o procedimento da mistura, com o diálogo de diferentes linguagens, com ritmos tradicionais assentando construções poéticas “modernas”, com a linguagem cinematográfica (tecnológica e fascinante) ilustrando a vida de brasileiros de camadas sociais populares. Mas a mistura tropicalista se desdobra num sentido mais amplo, ao considerarmos a observação de Lucia Santaella

(1986, p. 103) que, Poesia Concreta e Tropicália, “de modos diversos e em áreas distintas da criação” (a primeira com o que ela chama de “força implosiva do rigor implacável”, ao passo que esta outra com “a força explosiva e corrosiva do humor, operando desde dentro na parafernália dos meios de reprodução-difusão em massa”), convergiram ao “produzir contra-ideologias estéticas ou estratégias culturais profundamente semelhantes”.

Vale lembrar que houve também uma afinidade crítica e estética (lembremos dos diálogos entre Augusto de Campos e os tropicalistas, apresentados nos dois primeiros capítulos deste estudo) e que a Tropicália, por ter como ideia programática o conceito do diálogo com diversos elementos, dentre eles inclusive o do “rigor”, dos elementos construtivos, “matemáticos”. Só que este era apenas mais um entre tantos outros procedimentos, que poderia aparecer eventualmente, mas não como força motriz do movimento. Essa questão (de uns elementos que aproximam e outros que distanciam concretos de tropicalistas) talvez fique um pouco mais clara com as considerações sobre o design da capa do disco *Gilberto Gil* e, posteriormente, do disco *Caetano Veloso*.

Na linha diacrônica que apresentamos no segundo capítulo, da relação entre arte e design gráfico (este se constituindo uma disciplina e uma área de atuação com suas especificidades), agora necessitamos um salto para os anos 1960, mais especificamente para o território nacional. Apenas no final de 1962 foi fundada a ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial), com o primeiro curso superior de design no Brasil, que começou a funcionar na metade de 1963. O curso (que atualmente está integrado à Universidade Estadual do Rio de Janeiro) era fortemente influenciado pela prática da Escola de Ulm, instituição que funcionou na Alemanha de 1953 a 1968. A escola se pautava principalmente por uma grande adesão aos preceitos da Bauhaus — já mencionados neste trabalho como basilares para o desenvolvimento da área específica do design gráfico em dado momento histórico.

No artigo “De costas para o Brasil: o ensino do design internacionalista”, João de Souza Leite (2006) traça um histórico de atuações e relações existentes entre a Escola de Ulm, a ESDI, a arte concreta (sob a égide de Max Bill, suíço que colaborou diretamente para o design no Brasil e cuja atuação dialogava diretamente com o grupo dos concretistas paulistas) e o neoconcretismo. Mais uma vez registrando que não temos o interesse de investigar o cerne de questões marcadamente relacionadas à cronologia e à didática do design gráfico, apresentamos em linhas gerais o que é defendido no referido artigo.

Embora reconhecendo a importância do legado dos pressupostos da Escola de Ulm (e naturalmente da Bauhaus), o autor faz uma crítica aos modelos adotados pela ESDI, na opção pelo “rigor implacável” (citado por Santaella), pois João de Souza Leite acreditava que “o exercício do racionalismo como matriz fundamental do design gerado em Ulm e multiplicado ao redor do mundo reiterava princípios de uma utopia que se pretendeu total e universal, portanto alheia às circunstâncias contextualizadoras” (LEITE, 2006, p. 266). Completa que seria um modelo “racional demais”, meramente importado, com uma “linguagem formal pouco afeita às contingências do tempo e às características da cultura”, não atendendo, portanto, a necessidade de um design “feito no Brasil” e “para o Brasil”⁴⁹.

Nas suas considerações, Leite chama a atenção para o fato de que nos países europeus houve, na passagem do século XIX para o século XX, debates sobre a produção artesanal e a industrial (que acabaram por desaguar nas vanguardas que mencionamos no capítulo anterior) e que no Brasil essa discussão teria ficado circunscrita ao “surto desenvolvimentista” dos anos 1950 do governo JK. Haveria, portanto, uma dissociação das considerações sobre a produção artesanal brasileira (que remeteria a tradições de mais de século) que, segundo o autor, foi bastante ignorada na implantação da ESDI.

Décio Pignatari, poeta concreto e pertencente ao quadro docente da ESDI (de 1964 a 1975) também tinha uma visão crítica da concepção de Desenho Industrial (incluindo design de produto e design gráfico) que estava em voga no Brasil, por observar um certo comodismo diante da mera importação de estilos de outros países. Para ele não se tratava de uma questão “nacionalista” ou defesa do “artesanato” — noções que, ao contrário de João de Souza Leite, Pignatari criticava, acreditando haver aí mais uma questão de mera defesa do “histórico-tradicional (o ‘neocolonial’), para não dizer sentimental” (2002, p. 146). Sua defesa era a do enfrentamento dos problemas emergentes (com a opção ideológica orientada “de acordo com as necessidades histórico-sociais”), o que dialogaria diretamente com o oswaldiano “roteiros, roteiros, roteiros. Roteiro é projeto, é *design*, é linguagem”, explicando que a arte mais significativa do nosso tempo é a que desenvolve novas linguagens, em oposição à noção de “estilo”.

⁴⁹ Um relato de Philip B. Meggs demonstra que essa “internacionalização do design” interferindo nas produções das mais variadas culturas não era apenas um fenômeno do design brasileiro. Narra o autor: “em 1966 o designer gráfico alemão Olaf Leu afirmou que o design alemão não tinha mais nenhum atributo nacional. Naquela época, a geometria purista do Estilo Tipográfico Internacional e a liberdade desenfreada do design norte-americano co-existiam como influências importantes no design alemão, bem como no resto do mundo. Havia começado um período de diálogo internacional” (MEGGS, 2009, p. 578).

Para Pignatari (2002, p. 131), “realizar a obra sem roteiro é descair na estética da qualidade, é arriscar fazer uma obra de ecos, epigonal, sem valores nacionais e universais de exportação”. E, segundo o autor-poeta-professor, o caminho viável para o desenvolvimento dessas linguagens e obras relevantes (combatendo o meramente imitativo) passa, obrigatoriamente, pela ampliação do repertório dos atores envolvidos. Seria através dessa “pesquisa alta” (citando Oswald, mais uma vez), que o Brasil iria “buscar seu pluricaminho, o seu móvel projeto gráfico”⁵⁰ (2002, p. 134).

Não estenderemos aqui o debate sobre a ESDI e a concepção de design gráfico adotado no Brasil em sua “implantação institucionalizada” — para não perdermos o foco que nos interessa: o design das capas tropicalistas. Pretendemos apenas mostrar não só a existência, mais principalmente a força dessa inclinação bauhausiana (e ulminiana) no design brasileiro dos anos 1960⁵¹, que tem certa influência até os dias atuais, embora não mais com tanta supremacia, haja vista a abertura para o plural da “aldeia global” em tempos de rede mundial de computadores.

Observando as capas de disco, especialmente da Bossa Nova, produzidas da época que vai da inauguração da ESDI (1963) até os lançamentos tropicalistas (1968), além do trabalho de César G. Villela para a gravadora Elenco, podemos destacar outros exemplos que reforçam a inclinação dos profissionais de várias publicações, do meio publicitário e do meio artístico, para uma “matriz modernista”, profundamente ligada aos princípios da Bauhaus e De Stijl. Podemos exemplificar com a capa do disco instrumental *Tempo feliz*, de Baden Powell, de 1967 (com foto de Pedro Moraes e leiaute de Goebel Weyne). A construção estruturada pelo *grid*⁵², emoldurado com retângulos em cada extremidade da

⁵⁰ Décio Pignatari, mesmo como professor da ESDI, também fazia críticas diretas à instituição, denunciando uma acomodação com os modelos adotados e defendidos, como exemplifica esta passagem: “A Escola de Ulm continuava a mesma: a cor cinza como emblema. O purismo Bauhaus-Ulm mostrava-se visivelmente despreparado para o desenho de produtos de largo consumo. [Tomás] Maldonado [*importante docente da Escola de Ulm*] contentava-se com afirmar que a Escola de Ulm era o mais avançado centro de pesquisas de desenho industrial” (PIGNATARI, 2002, p. 117).

⁵¹ Uma ampla abordagem sobre o design gráfico feito no Brasil durante os anos 1960, nos mais diversos meios e áreas de atuação, está no livro *O design gráfico brasileiro*, organizado por Chico Homem de Melo (2006), que também inclui o artigo de João de Souza Leite sobre a ESDI e a pedagogia do design no Brasil. Outra importante contribuição que debate o surgimento da área de design gráfico no país é a obra *Design no Brasil*, de Lucy Niemeyer (2007).

⁵² O *grid* — recurso amplamente discutido por Timothy Samara (2007) em *Grid: construção e desconstrução* — é um princípio organizador do espaço no design gráfico. Amplamente utilizado nos anos 1950 e (principalmente) nos anos 1960, “introduz uma ordem sistemática num leiaute”, através de uma estrutura geométrica (ocultada no resultado final, formada por linhas verticais, horizontais e/ou diagonais) que auxilia o alinhamento das imagens e elementos tipográficos. Existem vários tipos de *grids*, mas podemos mencionar um exemplo de *grid de colunas*: pode separar o espaço em algumas colunas (somando-se também algumas

capa (com cores distintas), gera a forma básica do quadrado no centro, no qual está inserida a foto monocromática do violonista. As letras com o nome do artista e o título do disco (nas cores neutras: branco e preto) são da família Helvetica, sem serifa, outra opção modernista⁵³ pela clareza e objetividade informacional:



Um exemplo ainda mais nítido do diálogo com o design modernista adotado pela ESDI (herdeira direta dos pressupostos da Bauhaus) é a capa do disco *O fino do fino*, de Elis Regina e Zimbo Trio (1965). Elaborada por Carlos Prósperi, apresenta uma figura com formas básicas justapostas, alinhadas no centro e à direita, misturando num plano as cores básicas e gerando outras tonalidades nas intersecções das figuras, trabalhando a ideia de interpenetração entre as partes que gera um todo. Também remete ao Estilo Tipográfico Internacional, assim apresentado por Meggs:

As características visuais desse estilo incluem uma unidade obtida por meio da organização assimétrica dos elementos do projeto em um grid matematicamente construído; fotografia objetiva e texto que apresentam

linhas horizontais) e nelas distribuir os elementos que farão parte do leiuete. Esse tipo de estruturação garante um cálculo mais preciso para a disposição dos elementos, trabalhar a (as)simetria, paralelismos, etc., tudo geometricamente calculado.

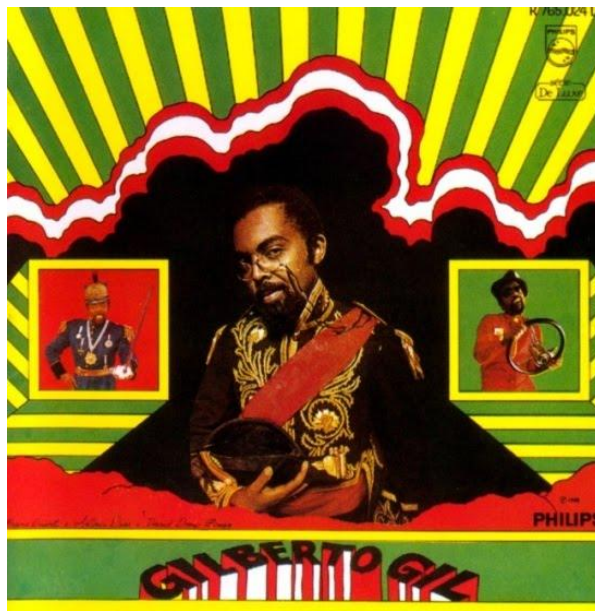
⁵³ O estilo liderado por Max Bill, surgido logo após a Segunda Guerra Mundial, é chamado de Estilo Tipográfico Internacional (ou Internacional Suíço) e tinha “uma abordagem limpa, funcional e objetiva do design. A tipografia sem serifa expressava o estilo progressivo do estilo, enquanto o uso de grades matemáticas fornecia a estrutura. (...) Bill também aderiu à *arte concreta* — construção de pinturas a partir de elementos puramente matemáticos e visuais, como planos e cores” (RAIMES & BHASKARAN, 2007, p. 116, grifo dos autores).

informações visuais e verbais de maneira clara e factual, livre dos apelos exagerados da propaganda e publicidade comercial; e o uso de tipografia sem serifa alinhada pela margem esquerda, não justificada. Os iniciadores desse movimento acreditavam que a tipografia sem serifa expressa o espírito de uma era mais progressista e que os grids matemáticos são os meios mais legíveis e harmoniosos para estruturar informações. (MEGGS, 2009, p. 462)

Exceto pela fotografia, que não faz parte da composição de Prósperi, os demais elementos se enquadram nessa descrição do Estilo Internacional. Vejamos:



Que havia uma eficiência comunicativa, com elementos extremamente legíveis e organizados de forma harmoniosa, não havia dúvida. Mas em se tratando das capas dos discos tropicalistas, da mesma maneira que a canção realizava uma mistura inusitada, juxtapondo elementos dos tipos mais desconexos e até mesmo contraditórios, o diálogo e a “devoração antropofágica” carecia de outros elementos, e não a vertente “acadêmica”, “geométrica” e “harmoniosa” modernista. É o que pode ser percebido na capa do disco *Gilberto Gil*, de 1968, com projeto gráfico de Rogério Duarte (com colaboração de Antônio Dias e David Drew Zingg):



O próprio Rogério Duarte já dava as coordenadas sobre a sua concepção de design, levantando a voz contra o “bom gosto” estabelecido:

O que se diz “a estética da Tropicália” era a única que comportava as minhas contradições, em todos os níveis: entre o malandro e o erudito; entre o baiano e o carioca (...). Em suma: porque a Tropicália vem ser um pouco a busca de uma síntese entre ideias totalmente contraditórias. (DUARTE *in* TROPICÁLIA, 2012)

O leiaute da capa do disco de Gilberto Gil “grita” uma opção pela quebra das regras dos padrões estabelecidos: estéticos e sociais. Tem um caráter assumidamente pop, com a verve do deboche, da provocação, contra o “bom gosto”, o estado (autoritário) e os costumes de “uma nação”.

Na capa, três poses distintas do intérprete fantasiado: na esquerda, vestido de militar, empunhando e apontando uma espada, remetendo ao governo ditatorial (à condução do Estado) ao mesmo tempo em que indica uma relação com os “sargentos representados” que estampam a capa do *Sgt. Pepper’s lonely hearts club band*, dos Beatles; na direita, vestido de motorista descontraído, relaxado (fazendo um tipo popular), com o chapéu desaprumado e segurando um volante suspenso no ar (incapaz de, na prática, conduzi-lo a algum lugar); e no centro, em destaque, veste um fardão ao estilo da Academia Brasileira de Letras (representando a “alta cultura” e a “proteção da língua nacional”), em pose solene e segurando o chapéu, com óculos sem hastes (semelhantes aos

óculos comumente utilizados por Machado de Assis, escritor negro, que também costumava usar barba e foi um dos fundadores da ABL) e seu olhar escapa dos óculos e parece segurar um riso irônico

A paródia de “autoridades” governamentais ou culturais é operada com um escárnio, novamente alegórico, fragmentário, indicando uma desconfiança das posições estáticas e totalitárias do contexto. É válido sublinhar que a imagem do militar empunhando a espada está posicionada à esquerda, relativizando a posição ideológica da esquerda e direita, posta por Caetano Veloso na letra de “Tropicália” — letra que coloca “lado a lado imagens, ideias e entidades reveladoras da tragicomédia Brasil, da aventura a um tempo frustra e reluzente de ser brasileiro” (VELOSO, 1997, p. 184) — nos seguintes termos:

Na mão direita tem uma roseira
 Autenticando eterna primavera
 (...)
 No pulso esquerdo bang-bang
 Em suas veias correm muito pouco sangue
 Mas seu coração balança um samba de tamborim

Na leitura dos versos de “Tropicália”, Favaretto (2000) aponta uma suposta “superioridade” da mão ao segurar a roseira (indicando o “mito primaveril”, perfume, fertilidade, de “terras férteis e verdejantes”) em oposição à “esquerda bang-bang” que, indicada pelo pulso, não pode empunhar armas e está ligada ao coração (embora corra pouco sangue) e ao nacionalismo, representado pelo samba — já mencionado no nosso estudo como símbolo de uma “identidade nacional”. Porém, valendo-se da relação e proximidade entre pulso e mão, o autor destaca que esquerda e direita “coexistem no mesmo corpo”, encenando um “imobilismo político”. Neste mesmo sentido, a capa elaborada por Rogério Duarte lança mão dessa ambivalência, ao colocar a imagem do militar (que representa um governo de direita), do lado esquerdo da imagem, empunhando a espada também com a mão esquerda. E a imagem do lado direito, que seria de um personagem do povo, segura um volante “imaginário”, possivelmente não percebido pelo ponto de vista do personagem — que está por trás dos óculos escuros: um olhar vendado, encoberto.

A ambiguidade estava no cerne da obra tropicalista. Era portanto uma opção crítica contra o maniqueísmo. A crítica tinha algo escorregadio, era dado um terreno movediço

para a audiência captar os significados. A Tropicália não queria apenas apontar o dedo e indicar um caminho. Mas mostrar que existiam caminhos além dos já postos na mesa.

O design de Rogério Duarte dialogava diretamente com a Pop Art, movimento que surgiu nos anos 1950 e teve grande difusão nos anos 1960, na Inglaterra e, principalmente, nos Estados Unidos. Assumindo um culto ao bem-estar e ao hedonismo, utilizava-se de imagens de anúncios publicitários, de figuras midiáticas, procurando estabelecer uma ligação direta à realidade da cultura de massa, na tentativa de se afastar dos preceitos do expressionismo abstrato, muito em voga naquela época nos Estados Unidos. No início a arte pop valeu-se da grande utilização das colagens dadaístas⁵⁴, grafismos do cotidiano e, num procedimento semelhante ao de Marcel Duchamp, promover a irônica absorção de objetos tipicamente funcionais pela obra de arte.

Em texto de 1964, portanto ainda no calor dos acontecimentos, Décio Pignatari apresentava a Pop Art:

Arte-linguagem, que busca, uma vez mais, como “Dada”, fazer estalar os limites da arte, expulsar a arte da arte – *pop art*. Uma arte antídoto, uma arte de símbolos contra símbolos: símbolos arrancados de seu contexto, copiados e/ou arremessados, que, justapostos, criticam os seus próprios referentes, isto é, não os objetos em si designados, mas os símbolos que esses mesmos objetos representam no contexto social. (PIGNATARI, 2002, p. 129)

Configurava-se, portanto, por essa busca de referências (simbólicas) de outras épocas (ou do presente) incorporadas como fragmentos (re)contextualizados na obra. Com o propósito de atender a uma cultura de massa, desprezando o caráter aurático da arte (Walter Benjamin), trabalhava com imagens “localizadas o bastante em seu tempo para que não se precisasse de uma formação clássica ou religiosa para reconhecer a iconografia”, fazendo também referências à arte do passado, sugerindo que “a arte pop estava se esforçando para examinar seu tempo com a ajuda de marcadores conhecidos” (McCARTHY, 2002, p. 76), conclusão que faz com que Pignatari observe o caráter antropofágico (oswaldiano) da Pop Art.

Caetano Veloso, comentando o grande nome da Pop Art, Andy Warhol, com suas reproduções das imagens estilizadas em serigrafia (com cores vivas) de Marilyn Monroe e

⁵⁴ Em 1970, na capa do disco *Legal*, de Gal Costa, Hélio Oiticica explorou bastante o recurso da colagem dadaísta. A foto de metade do rosto da intérprete contém no seu grande e volumoso cabelo a colagem de inúmeras fotos, fotogramas de filmes, etc., apresentando um panorama do desbunde à época.

Elvis Presley, aponta que aquelas obras estavam de alguma forma “comentando” o mundo. Assim, para Caetano (1997, p. 33), o século XX pode ser definido como uma “criação de Warhol” através da Pop Art, que “não é senão metalinguagem da arte popular criada pelos meios de comunicação de massas” (PIGNATARI, 2002, p. 85).

Esta criação que buscava explorar os limites da arte também encontrava reverberação no design gráfico. Considerando o caso dos Estados Unidos, após um período de acolhimento de muitos dos designers e artistas que deixaram a Europa antes, durante e logo depois da Segunda Guerra Mundial, houve inevitavelmente uma absorção de muitos dos procedimentos das vanguardas europeias. Mas os americanos participaram de tal processo acrescentando novas formas e conceitos. Tendo Nova York como principal centro para as experiências do design, algumas “especificidades da cultura e da sociedade norte-americana levaram a uma abordagem original do design moderno”, como observa Meggs (2009, p. 486-486), que relata que características como a força dos valores capitalistas, a pretensão de uma sociedade igualitária e o convívio de diversas etnias fizeram com que o país de dimensões continentais passasse a valorizar, ainda mais depois da Segunda Guerra Mundial, “a inovação técnica e a originalidade conceitual”. Isso forçava o designer a buscar uma expressão pessoal, promovendo a abertura de um leque de “estilos” a partir dos anos 1960, que foram ganhando projeção mundial, continuando até este século XXI.

Em consonância com essa proposta de diversidade, dialogando diretamente com a Pop Art, a Psicodelia e uma série de movimentos sociais libertários, os anos 1960 assistiram a uma explosão de informações diversificadas, o que gerava uma tensão (e o rompimento de vários designers) com o já mencionado Estilo Internacional. Há também, a partir dessa década, “muitos trabalhos de design gráfico criados por não designers que ignoravam as regras profissionais do ofício; eram criadores autodidatas que improvisavam com eficácia”, cada vez mais colocando na berlinda os limites entre as chamadas “alta” e “baixa cultura”, denotando “a facilidade com a qual o público transita entre tipos diferentes de experiência cultural — da parada de sucesso até a música clássica — sem se perguntar se isso é, de alguma forma, inaceitável” (POYNOR, 2010, p. 38).

Esta atitude subversiva de desconstruir preceitos arraigados em processos de certa forma “oficializados” ou “institucionalizados” dialogou com tantas outras quebras de regras na arte, no design e em vários campos sócio-político-econômicos, que explodiram na passagem para os anos 1970 e 1980, provocando uma grande discussão acerca da pós-

modernidade. Para alguns, não se tratava de “pós-moderno”, mas sim uma espécie de “modernismo tardio”, sendo apenas um desdobramento do moderno.

Haroldo de Campos (1997, p. 267-269), falando sobre a poesia e a crise das utopias e das ideologias depois dos anos 1960, prefere o termo “pós-utópico”, enxergando que não existem mais as utopias que sustentavam o ideário das vanguardas totalizadoras. Abre-se, portanto, o espaço para uma poesia da “agoridade”, pois “o presente não conhece senão sínteses provisórias e o único resíduo utópico que nele pode e deve permanecer é a dimensão crítica e dialógica que inere à utopia”. Assim como já havia professado Pignatari, Haroldo de Campos defende a ampliação de um repertório crítico, contra o simples “ecletismo” ou a “facilidade” (da cópia, da qual falava Pignatari, lembrando Oswald, que era “contra a cópia, pela invenção”). E em uma convergência com o que já citamos sobre a Pop Art, Haroldo de Campos defende a tradução “como prática de leitura reflexiva da tradição”, recombinao elementos do passado, tratando de presentificá-los. De certa maneira: antropofagia.

Lucia Santaella (2007, p. 45-50), citando Walker, enumera elementos recorrentes nos discursos sobre a pós-modernidade, entre os quais podemos destacar: a pluralidade de estilos; “intertextualidade” que lança mão de paródias, pastiches e citações de arte do passado, denotando um “estilo retrô”; ênfase na complexidade, contradição e ambiguidade; design e arquitetura vistos como “linguagens”, comunicação; destaque para o hedonismo através do lúdico, do humor, cores brilhantes. Tudo isso converge com os caminhos apontados até agora pela música tropicalista e, como estamos tentando apresentar por ora, pelo design das capas dos discos.

A discussão acerca da pós-modernidade, no entanto, mereceria um estudo à parte. Pois além da sugestão do termo “pós-utópico” defendido por Haroldo de Campos, Philip B. Meggs menciona algumas correntes que se valem das denominações “Alto Modernismo” ou “Maneirismo” para essa pluralidade em vigência com muita força a partir dos anos 1970. Pensando mais detidamente no caso do design gráfico, o rompimento com o Estilo Internacional (que vinha desde a Bauhaus), André Villas-Boas prefere chamar de design de “tendências não-canônicas”. Villas-Boas reconhece a complexidade e a grande quantidade de discussões intermináveis a respeito da adoção do termo “design pós-moderno”.

Independente da adoção do termo (e um certo risco de categorização estanque) há o reconhecimento desses autores citados de uma “crise de paradigma”, que no caso

específico do design gráfico — evocando toda a discussão acerca do funcionalismo que serviu de base para delimitá-lo como área específica — representa uma crise do design em si enquanto disciplina, área específica. Villas-Boas cita que, se existe a perda do controle das formas pelo poder estabelecido, o controle passa a ser exercido de outra maneira, como é o caso da “mídia”, que atualmente opera um maior controle do design gráfico. Mas este é outro assunto, que demanda longa discussão. E depois desta digressão, voltemos para 1968, mais especificamente à capa do disco *Gilberto Gil*.

A fala de Rogério Duarte, afirmando sua busca em aliar ideias contraditórias e realizar outros procedimentos utilizados pelos tropicalistas na canção, aponta no seu trabalho de design a quebra das regras e uma busca de “nova funcionalidade” para cada trabalho gráfico. Da tensão “arte vs. design” ele acreditava haver na capa de disco uma liberdade maior, “na qual não haveria uma categoria estanque, que se pudesse separar design de obra de arte”, também citando o rompimento com o modernismo racionalista via Bauhaus e valendo-se do popular, tanto na esfera nacional como internacional, posta nos seguintes termos: “a Tropicália começou a pesquisar toda a incomensurável riqueza do imaginário popular (...) não só popular no sentido da rua brasileira mas, também, dentro do pop internacional”, interessando ao movimento tudo que não era considerado um “bom desenho” para os padrões da Escola de Ulm (DUARTE *in* RODRIGUES, 2007, p. 55-56). Em outras palavras: Pop Art, Dada, Psicodelia (vinculada ao rock). Tudo trazido *para* e vivido *na* “presentidade”.

Analisando novamente o design de Rogério Duarte, o procedimento da Pop Art está presente através dessas colagens (meio dadaístas, outra aproximação com o que se mostrava na capa de *Sgt. Pepper*), de fotos emolduradas, isoladas em diferentes espaços da imagem — no sentido do qual nos fala de Uspênski, de “representação dentro da representação” — semelhantes a quadros-retratos. A explosão de cores vivas primárias é pop, com um destaque evidente para o verde e o amarelo (aquela uma cor primária aditiva e esta um cor primária subtrativa), cores imediatamente associadas ao Brasil, por serem as mais destacadas na bandeira nacional. Essa combinação irradia em vários trajetos possíveis, como raios solares: na diagonal, vertical, horizontal, atrás da foto em destaque no centro, como sombra (com efeito de simulação tridimensional, dando ideia de volume) nas molduras dos quadros com as fotografias menores. O verde e o amarelo também emolduram e servem de fundo para o nome “Gilberto Gil” que salta da parte inferior da

imagem, com outro efeito tridimensional, projetando o nome na parte inferior da capa (subvertendo o usual, que é o do nome do artista no topo).

Além da grande predominância de verde e amarelo, três cores aparecem com certo destaque: vermelho (cor primária aditiva), branco e preto (cores neutras). As três cores promovem um alto contraste entre si, e o vermelho e o preto contrastam bastante com o verde e amarelo. Três listras (as duas das extremidades vermelhas e a do meio branca) fazem o contorno superior, parecido com nuvens, fazendo a separação entre a foto central e os “raios” em verde e amarelo que irrompem na parte superior da imagem. A base da foto, também na cor vermelha, aparenta ser um volume montanhoso.

Deste festival de cores básicas, a cor preta, assim como na capa do disco-manifesto *Tropicália ou panis et circensis*, faz um contraste com essas cores vivas, pulsantes, denotando mais uma vez um contexto sombrio, pesado. O fundo escuro se mescla com o fardão (também preto), além da pele e da barba escuras da grande foto do intérprete. Essa integração entre as cores faz com que não seja necessariamente o centro, a foto maior, que se sobressaia (apesar do tamanho e da sua localização central), promovendo um olhar descentralizado, pela grande incidência de cores nos elementos periféricos, instaurando um movimento constante entre a parte e o todo, entre o centro e a periferia.

Por fim, vale apontar o grande destaque para a cor vermelha: a mesma cor que esteve em evidência na letra de “Domingo no parque” (última faixa do disco), como já mostramos anteriormente. As “pinceladas vermelhas” estão presentes nas sombras das letras da capa (nome “Gilberto Gil”); na base “montanhosa” da foto central; na faixa que passa pelo peito do intérprete nesta mesma foto; na roupa do motorista; no fundo da foto do militar; e nas duas listras do contorno superior (em formato de nuvens). Naquele contexto de brigas ideológicas, de confronto entre esquerda e direita, o vermelho pode ser (além do sangue e da violência) uma citação do comunismo, que já havia assumido o controle de Cuba através da Revolução de 1959, contando com líderes como Fidel Castro e Ernesto “Che” Guevara — este morto em uma incursão guerrilheira pela Bolívia em 1967, na busca pela integração socialista da América Latina, por um “socialismo mulato”, como descreve Caetano Veloso em *Verdade tropical*, crendo que poderia haver uma revolução latino-americana “sem as sombras cinzentas da Europa do Leste”, sem comunismo ortodoxo⁵⁵.

⁵⁵ Caetano Veloso cita que, embora os tropicalistas fossem vistos com hostilidade pelas esquerdas mais barulhentas (ou ortodoxas, como ele cita a respeito do comunismo do Leste Europeu), alguns integrantes do

A situação da política brasileira, como já mencionamos reiteradamente neste estudo, também tinha em primeiro plano uma discussão a respeito da ideologia da esquerda (da bandeira vermelha) e da direita (governo militar). Todos os elementos estão “separados”, emoldurados, mas ao mesmo tempo unidos “no mesmo corpo” (lembremos da relação pulso-mão na canção “Tropicália”), no mesmo contexto e no mesmo “imobilismo político”.

O vermelho irrompe também nas letras de Gilberto Gil (daquele 1968), como na recorrência do termo “rosa”: Rosa é o nome da personagem da canção “Barca grande” (lançada em compacto simples naquele ano). Mas o vermelho, assim como em “Domingo no parque”, na maioria das vezes aparece atrelado à desesperança, à paixão marcada pela desilusão, como nas duas primeiras estrofes de “Pé da roseira”:

O pé da roseira murchou
e as flores caíram no chão
quando ela chorava, eu dizia:
“tá certo, Maria, você tem razão”
quando ela chorava, eu dizia:
“tá certo, Maria, você tem razão”

Maria chorava, eu fugia
sem ter nada mais pra dizer
o amor terminado e Maria
me via partindo, sem saber por quê

Com variação rítmica da ciranda e outros compassos do bumba-meu-boi, oscila entre a figurativização e a passionalização, destacando um tom de lamento, que na letra reverbera através de vocábulos e expressões como “roseira murchou”, “caíram no chão”, “chorava”, “nada mais pra dizer”, “o amor terminado”, “partindo”. Índícios da perda e da tristeza (constante, como indica a repetição dos versos “quando ela chorava, eu dizia: / ‘tá certo, Maria, você tem razão’”) em um relacionamento prestes a chegar ao fim. Relacionamento com desarranjo entre a razão e a emoção, pois enquanto Maria chorava (emoção), seu par dizia que ela tinha “razão”, ao mesmo tempo em que o eu lírico tinha consciência do amor terminado e fugia, sem Maria saber por quê. Sem Maria entender a razão, provocando assim um cruzamento de encontros e desencontros da razão e da

movimento nutriam uma “simpatia íntima” pela figura de Che Guevara, sugerida na canção “Soy Loco por ti América”, composição de Gilberto Gil e Capinan, feita após a morte do guerrilheiro argentino e gravada por Caetano Veloso no seu disco de 1968.

emoção, que no final das contas significava a separação, a impossibilidade da sequência do amor.

Na canção “Ele falava nisso todo dia” temos outro projeto narrativo “manchado” pelo sangue, pela morte. O projeto narrativo conta a história de um jovem de 25 anos que proferia diariamente que precisava fazer um seguro de vida, para deixar todas as garantias financeiras para sua família (mais precisamente para a esposa e a filha), caso viesse a falecer. Num discurso indireto, a constante preocupação do rapaz com o futuro toma a linha de frente da narrativa, dando voz ao seu projeto de vida: “quem sabe lá o que aconteceria?”; “era preciso toda garantia”; “a certeza do dever cumprido”, todas estas impressões e ideários do protagonista ganham destaque e perpassam praticamente toda a letra:

Alaiá, alaiá, alaiaialeluia

Ele falava nisso todo dia, ele falava nisso todo dia
a herança, a segurança, a garantia
pra mulher, para a filhinha, pra família
falava nisso todo dia

Ele falava nisso todo dia, ele falava nisso todo dia
o seguro da família, o futuro da família
o seguro, o futuro
falava nisso todo dia

Alaiá, alaiá, alaiaialeluia

Ele falava nisso todo dia
a incerteza, a pobreza, a má sorte
quem sabe lá o que aconteceria?
a mulher, a filhinha, a família desamparada
retrata a carreira frustrada de um homem de bem

Ele falava nisso todo dia
o seguro de vida, o pecúlio
era preciso toda a garantia
se a mulher chora o corpo do marido
o seguro de vida, o pecúlio
darão a certeza do dever cumprido

Alaiá, alaiá, alaiaialeluia

Ele falava nisso todo dia, ele falava nisso todo dia
se morresse ainda forte,
um bom seguro era uma sorte pra família, a loteria
Falava nisso todo dia

A constante repetição de “ele falava nisso todo dia” é estruturadora, iconizando uma rotina, um projeto de vida que está sendo encarado como uma missão e/ou obrigação, por questões sócio-ideológicas. Em um primeiro momento o discurso do narrador heterodiegético parece desprovido de “intrusão”, como se apenas narrasse a trajetória do pai de família que busca a garantia financeira da família, de modo objetivo, sem ter comentários sobre a situação. Mas a visão tropicalista, de subverter as regras (não apenas estéticas mas também sócio-ideológicas) aparece na sequência, no desenlace da história narrada na letra.

Vale citar a postura ideológica com base na definição descrita por Santaella (1996) que, comentando o conceito de Althusser, mostra que as ideologias são:

sistemas de ideias, representações sociais que abrangem as ideias políticas, jurídicas morais, religiosas, estéticas e filosóficas dos homens de uma determinada sociedade. Contudo, note-se: não são representações objetivas do mundo, mas representações cheias de elementos imaginários. Mais do que descrever uma realidade, expressam desejos, esperanças, nostalgias. As ideologias podem conter elementos de conhecimento, porém nelas predominam elementos que têm uma função de adaptação à realidade. Os homens interagem entre si e com o mundo dentro da ideologia. É ela que forma e conforma nossa consciência, atitudes, comportamentos, para amoldar-nos às condições de nossa existência social.” (SANTAELLA, 1996, p. 214)

Neste sentido, temos o ponto de vista ideológico do “rapaz de 25 anos”: um jovem cercado-se de todas as garantias financeiras possíveis, através de um ideário pequeno-burguês. Mais do que pensar em viver o presente (ou a “presentidade”), destinava a sua rotina, de maneira obsessiva, ao projeto de deixar garantias financeiras para a família, caso ele falecesse. Já o ponto de vista externo, do narrador, conta o desenlace da história inserindo comentários:

Era um rapaz de vinte e cinco anos, era um rapaz de vinte e cinco anos
Hoje ele morreu atropelado em frente à companhia
de seguro
oh! que futuro!
oh! um rapaz de vinte e cinco anos

A revelação do desfecho (trágico, com a morte do rapaz) revela o ponto de vista do narrador em pequenos versos-comentários que denotam um sentido irônico. São inserções

como “oh! que futuro!” e “oh! um rapaz de vinte e cinco anos” que comentam sarcasticamente o trágico fim da história do rapaz. Outro signifiante com carga irônica é a repetição de “aleluia”, entoado por um coro no início, no meio e no final da canção. O “aleluia” como algo a ser celebrado, cultuado ou festejado nos rituais religiosos, introduzido com a referência à entidade divina de “alá” e entrecortado com o som de “ai ai ai”, que indica dor, sofrimento, lamento.

Ao mesmo tempo em que aponta para o reconhecimento da boa intenção do rapaz (pela louvável iniciativa de querer proteger a sua família) há uma crítica mordaz através da ironia, de relatar a morte do jovem como um sacrifício em prol de uma ideologia burguesa de proteção do capital, em detrimento da vida. Tratava-se de uma crítica direta ao ideário de uma sociedade patriarcal, que levantava a bandeira pela família, tradições cristãs, crendo em um país altivo (cf. SCHWARZ, 1978): ideias amplamente divulgadas e semeadas através do governo militar em vigência, em nome “da moral e dos bons costumes”. Os tropicalistas assimilam tal enquanto conteúdo de maneira paródica, crítica.

Sol nos quintais

O dado da presentidade do “narrador” da canção “Ele falava nisso todo dia” também se mostra pós-utópico pela falta de crença no amanhã, falta de sonho de um “futuro idealizado”. Mostra-se, portanto, alheio à “mitologia do dia que virá” (GALVÃO, 1976)⁵⁶, por não cantar a espera pelo dia redentor, alimentado pela esperança em “dias melhores”, como nesses versos de “Marcha para um dia de sol”, de Chico Buarque, citados por Galvão:

Eu quero ver um dia
nacer sorrindo
e toda gente
sorrir um dia

A crítica aos modelos sociais e estéticos pré-estabelecidos, funcionalistas e acomodados em preceitos determinados por uma sociedade conservadora também estava

⁵⁶ Walnice Nogueira Galvão cita em seu artigo algumas canções de Gilberto Gil e Caetano Veloso que também estão ligadas ao mito do “dia que virá”, que por ora não estão em destaque, na perspectiva que nos interessa neste trabalho.

em pauta (e colocada em xeque) na canção “Panis et circensis”, de Caetano Veloso e Gilberto Gil — gravada pelos Mutantes e que fez parte do repertório tanto do disco-manifesto como do disco de estreia da banda paulistana formada por Rita Lee e pelos irmãos Arnaldo Baptista e Sérgio Dias:

Eu quis cantar
minha canção iluminada de sol

Soltei os panos, sobre os mastros no ar
soltei os tigres e os leões, nos quintais
mas as pessoas na sala de jantar
são ocupadas em nascer e morrer

Mandei fazer
de puro aço luminoso um punhal
para matar o meu amor, e matei
às cinco horas na Avenida Central
mas as pessoas na sala de jantar
são ocupadas em nascer e morrer

Mandei plantar
folhas de sonho no jardim do solar
as folhas sabem procurar pelo sol
e as raízes procurar, procurar
mas as pessoas na sala de jantar
essas pessoas da sala de jantar
são as pessoas da sala de jantar
mas as pessoas na sala de jantar
são ocupadas em nascer e em morrer

Nessa metacanção o eu lírico releva o desejo libertário de “cantar uma canção iluminada de sol”, já indicando um trocadilho entre o astro (estrela com muita luz e calor, que ilumina o planeta Terra) e a nota musical Sol⁵⁷. Há o uso reiterativo do vocábulo “sol” na letra e notas Sol na melodia, iconizando essa luz, “iluminando” a canção: o termo está refletido como espelho do final do segundo verso para o início dos dois primeiros versos da estrofe seguinte: “minha canção iluminada de sol / soltei os panos, sobre os mastros no ar / soltei os tigres e os leões, nos quintais”. Também temos as letras que compõem a palavra sol como anagrama nas palavras “leões”, “luminoso”, “solar”, “folhas”, assim como o sol (astro) também está presente em “mastros”.

⁵⁷ Sol também era o nome de um jornal alternativo da época. Circulou apenas durante alguns meses, mas foi um importante divulgador daquela cena contracultural brasileira que se articulava. O jornal também tem relação com os versos “O sol nas bancas de revista / me enche de alegria e preguiça / quem lê tanta notícia?”, de “Alegria, alegria” (Caetano Veloso).

tar sol
 Mi
 can de
 nha
 quis i da
 can lu
 Eu cão mina
Sol

ar
 Sol
 no
 tei nos tros
 os so
 pa bre os mas
Mi

tais
 Sol
 quin
 tei gres nos
 os e os
 ti leões
Mi

_____tar_____

Mas_____São_____

_____jan_____

_____as_____o_____

_____as_____de_____das_____

_____pes_____na_____cu_____em_____cer_____

_____so_____sala_____pa_____nas_____e_____rer_____

_____mor_____

Mi

Na linha melódica: o tom da canção é Sol maior. Então é como se todas as notas da canção girassem em torno dela, da mesma maneira que o planeta Terra gira em torno do sol (translação) e gira em torno do seu próprio eixo (rotação), o que faz a contagem de um dia — o gráfico melódico mostra mais um movimento circular, subindo e descendo — nascente e poente. A repetição melódica assim representa a ideia de rotina, repetição. Esse “sistema solar” presente na canção também está não apenas no vocábulo “solar” presente na letra, mas também no uso reiterado da nota Lá na linha melódica. No sistema de cifras, a nota Lá é representada pela letra “A”, que aparece justamente nas sílabas tônicas das palavras “jantar” nos versos da última estrofe, justapondo o fonema /a/ (aberto) com a nota “A”. Outro efeito melódico está no verbo “morrer”, situado nas zonas mais graves do gráfico. A última estrofe no gráfico melódico:

_____de_____

_____so_____

_____lhas_____nho_____

_____no_____

_____Fo_____jar_____

_____dei_____do_____

Man_____plantar_____dim_____solar_____

Sol

lhas ra
 Fo sa i
 bem as zes
 pro pro
 As cu E cu
 pe pro
 rar lo sol rar curar

Dó

tar tar
 pes
 so
 as as Es
 na de jan jan
 Mas sa sas as de
 la as de
 pes da
 so sala

Dó

tar tar
 São Mas
 jan jan
 as as as de as de
 pes da pes na
 so sala so sala

Mi

(famoso noticiário do rádio da época, que também teve uma versão televisiva e funcionava como o grande veículo de informação da época), o barulho de pessoas sentadas na mesa durante uma refeição, com falas como “me passa a salada, por favor”, com o som ao fundo da tradicionalíssima valsa “Danúbio Azul”, de Johann Strauss II. Mas o que os tropicalistas ofereciam não era questão de optar entre “bem vs. mal”, mas sobretudo se enxergar em um contexto em que as ambiguidades estavam postas e que todos teriam que conviver com “os bens e os males”. Salutar a esse respeito o depoimento de Capinan, parceiro de Gilberto Gil na canção “Miserere Nobis” (que abre o disco-manifesto), que ao falar sobre a escolha de “Coração Materno”, de Vicente Celestino, para o repertório do disco, arrebata: “não é paródia nem rejeição. Somos filhos disso tudo, e não somos melhores, apenas discordamos disso com afeto”⁵⁸.

Ademais as citações, o arranjo e a interpretação dos Mutantes, a canção também dialoga com elementos inusitados para a música popular brasileira da época, utilizando muitos instrumentos de sopro (como os trompetes bastante usados pelos Beatles nas gravações de 1967, com destaque para “Penny Lane”) e revelou-se uma peça experimental para os padrões então vigentes. Como indica Tatit (2002, p. 276) “abriu o campo popular para experimentação estética de ponta, antes reservada apenas à música e à literatura eruditas”.

Em “Panis et circensis” está posta, portanto, uma diferenciação entre primeira pessoa do singular e a terceira pessoa do plural, “eu” vs. “eles” — este último grupo no qual também se enquadra o “ele” [*jovem de 25 anos atropelado*] de “Ele falava nisso todo dia” — e que Caetano Veloso resolveu também retratar no seu disco de 1968, no baião de sonoridade psicodélica “Eles” (também parceria de Caetano Veloso e Gilberto Gil):

Em volta da mesa, longe do quintal
a vida começa no ponto final

Eles têm certeza do bem e do mal
falam com franqueza do bem e do mal
crêem na existência do bem e do mal
o florão da América, o bem e o mal

Só dizem o que dizem, o bem e o mal
alegres ou tristes, são todos felizes durante o Natal

⁵⁸ Capinan em entrevista concedida a Ana de Oliveira para o *site* www.tropicalia.com.br.

Mais uma vez a separação entre o espaço interno da casa (“em volta da mesa”) em oposição ao quintal (“longe do quintal”), um espaço que, na descrição de Benedito Nunes, trata-se de um “terreno livre, que sobrou da construção da casa (...) Em parte utilitário, prolonga, a céu aberto, o interior da casa” (NUNES, 2010, p. 57). Um espaço híbrido por excelência: pode ter um pouco de horta, certo aspecto de jardim, ser o espaço para lavar roupa, etc., ou onde pode “crescer arbustos e mesmo árvores em franca desordem, a aglomeração com um jeito de terra inexplorada e abandonada” (2010, p. 58). Mas muito mais importante do que essa descrição física e utilitária do quintal, interessa-nos seu significado simbólico e a relação com a experiência cotidiana de um ser que nele encontra uma extensão de sua morada.

Benedito Nunes tece diversas considerações sobre a “Casa, praça, jardim e quintal” (2010) e, para falar dos quintais, enfatiza que no Brasil nos faltaram jardins (espaço intermediário entre o público e o privado, com uma “natureza domesticada”) mas sobraram quintais. Cita Manuel Bandeira que, ao lembrar-se do quintal da sua infância no Recife, revelara que os momentos naquele espaço eram “treinos para a poesia”. O fundo da casa era o refúgio onde ia encontrar sua intimidade.

O eu lírico do poema “As mortes sucessivas” (do livro *Bagagem*, de Adélia Prado, de 1976) encontra no quintal um espaço de consolo, como indicado nos primeiros versos:

Quando minha irmã morreu eu chorei muito
e me consolei depressa. Tinha um vestido novo
e moitas no quintal aonde eu ia existir.

Estar enlutada (em uma relação direta com a morte) carecia da tomada de um novo fôlego para a existência, de uma fuga, e esta fuga começaria a ser encontrada ainda dentro dos muros da casa, isto é, no quintal, uma parte que pertence à casa e ao mesmo tempo sugere um contato com o espaço da natureza exterior. As moitas nascem naturalmente e, em determinada circunstância, servem de vigor e companhia para o reencontro da irmã (enlutada) com a vida. Sair do luto e “se consolar” é um processo de retomada da vida (que é existir aqui e agora, é presentidade), é vencer a inquietude e a perturbação diante dos segredos e desígnios da morte. Morte que, no caso da letra de “Eles” e “Panis et circensis” estava simbolicamente na sala de jantar, em volta da mesa. E o espaço dos tropicalistas na cara era o quintal, onde também “treinavam poesia”, à maneira de Manuel Bandeira, para dali saltar até as avenidas, palcos e televisão — inclusive a televisão seria um meio no qual

eles queriam entrar para poder ali divulgar uma visão crítica, e entrar diretamente nas “salas de jantar” com aparelhos televisivos.

A letra da canção “Eles” é extensa — assim como outras do disco que, nas palavras de Augusto de Campos, tem “letras longas e complexas” — com abundância de significantes e não possui refrão. O que temos é uma proliferação de imagens, descrevendo o que “eles” fazem, pensam, preferem, cantam, etc., somando-se ainda provérbios, frases-feitas, tudo aliado (nem sempre ordenadamente) para compor o “labirinto” de significantes da canção. E é assim que também se apresenta a capa do disco de Caetano Veloso, lançado em 1968:



A imagem evidencia um diálogo com a Pop Art e a cena psicodélica. Um festival de cores, com uma grande ilustração que ocupa toda extensão da capa sobre um fundo vermelho. O nome “Caetano Veloso” escrito por uma tipografia na cor amarela, desenhada a mão, “conforme o estilo psicodélico” (RODRIGUES, 2006, p. 200), que remetia muitas vezes à Art Nouveau, curvilínea e ornamentada (comumente sugerindo uma ideia de movimento)⁵⁹, como no exemplo da capa produzida por Ed Thrasher para o disco *Are You Experienced?*, de 1967, da banda americana The Jimi Hendrix Experience:

⁵⁹ Os tipos da cena psicodélica também operam uma quebra do conceito tipográfico tradicional, de acordo com o conceito de tipografia proferido por Froshaug (2010, p. 187): “‘tipografia’ significa escrever/imprimir usando o elementos padronizados; a utilização de elementos padronizados implica uma relação modular entre tais elementos; uma vez que essa relação é bidimensional, ela implica a definição de dimensões, que são



No centro da capa do disco de Caetano Veloso, uma moldura em formato oval circunscreve o detalhe de uma foto do artista, com o lado esquerdo do rosto iluminado e o lado direito encoberto por uma sombra, que realça um tom enigmático. Levando em conta as considerações de Jorge Caê Rodrigues, o procedimento do leiaute de Rogério Duarte recorreu neste trabalho ao pastiche, no sentido de “apropriação de algo sem que se faça referência ao seu contexto original, ao contrário da paródia/ironia, que chama a atenção para esse contexto” (RODRIGUES, 2006, p. 201). O autor fala de uma oscilação entre a composição convencional (com a foto centralizada e o nome na parte superior, também centralizado) e uma exuberância nos detalhes.

Relata Rodrigues que a ilustração (contendo uma mulher com a mão direita tocando um dragão, um cacho de banana na parte inferior, folhas e uma serpente) foi uma apropriação de Rogério Duarte, denotando “algo de *kitsch*, de um surrealismo barato”. Mais uma vez em jogo a tensão entre o “bom gosto” e o “mau gosto”, que a Tropicália incorpora como procedimento para aglutinar as contradições e ambiguidades de uma arte que se pretende pop, fragmentária, alegórica. Como explica Caetano Veloso (*in* TROPICÁLIA, 2012) sobre Rogério Duarte: “era escritor, mas artista gráfico, ele já olhava pra expressões da cultura de massa e ele dizia: ‘mas esse pessoal fica com esse negocinho de bom gosto, esse pessoal ‘universitário’”.

tanto horizontais como verticais”. As letras desenhadas à mão na cena psicodélica rompem com essa organização e orientação calculada e estabelecida (na horizontal e vertical) pelo *grid*.

A mulher da ilustração é enigmática, podendo representar uma das tantas mulheres das canções do disco: pode ser Clarice (a misteriosa personagem da canção homônima), Brigitte Bardot (citada em “Alegria, alegria”), como também pode ser Iracema ou a Garota de Ipanema (saindo diretamente da letra de “Tropicália”), ou a Maria (também de “Tropicália” ou a de “Anunciação”) ou a Clara, que intitula outra música do repertório. Pode ser qualquer uma delas. Ou todas. Ou nenhuma. Como afirma o próprio Caetano Veloso em texto na contracapa do disco: “porque eu não quero, porque eu não devo explicar absolutamente nada”.

O desenho da mulher ajuda a compor uma imagem *kitsch*, selvagem, tropical, num cenário envolto mais uma vez pelo verde e amarelo, desta vez bem mais discretos do que na capa do disco de Gilberto Gil: na tipografia ornamental do nome do artista e no cacho de bananas na parte inferior da capa. Essa grande propagação de elementos aparentemente desconexos — também presente na letra de “Eles” — nos remete às considerações de Amador Ribeiro Neto (2001) sobre a obra de Caetano Veloso. Apoiando-se nos preceitos teóricos enunciados por Severo Sarduy, Ribeiro Neto defende que a produção musical de Caetano Veloso é neobarroca.

O neobarroco representa o surgimento da estética barroca na América Latina, trazendo consigo ambiguidades, superabundâncias e desperdícios em cadeias de significantes, elementos que caracterizavam o modelo clássico do barroco europeu. Em sua abrangência e indefinição, o barroco sempre apresentou a riqueza do significante nas construções dos significados, ou mesmo o jogo que transforma em prazer o escamoteamento, o não-dizer, como indício de uma riqueza estética incalculável.

Em seu ensaio “O Barroco e o Neobarroco”, Sarduy (1979) conceitua o barroco surgido na Europa (“apoteose do artifício, da ironia e irrisão da natureza: artificialização”) e faz o trajeto da presença de suas características até as experiências do barroco latino-americano. Cita e define três artifícios barrocos. *Substituição*: escamoteamento e substituição de um significante por outro, chegando ao significado através do contexto; *proliferação*: uma cadeia de significantes forma um conjunto que remete a um determinado significado; e *condensação*: fusão, permutação, intercâmbio entre elementos fonéticos, plásticos, etc., que farão surgir um terceiro termo que significará semanticamente os dois primeiros.

Sob o conceito de paródia formulado por Bakhtin, Sarduy defende o barroco latino-americano como participante desse conceito, por ser um espaço do dialogismo, da

polifonia, da carnavalização, da paródia e da intertextualidade, além de se apresentar “como uma rede de conexões (...) cuja expressão gráfica não seria linear, bidimensional, plana, mas em volume, espacial e dinâmica” (1979, p. 170). O autor franco-cubano ainda defende o barroco como erótico, já que impugna o deleite, desperdício e prazer, utilizando-se do erotismo como uma “transgressão do útil”, diálogo “natural” dos corpos. Esse erotismo caracteriza-se pela ruptura do nível denotativo, direto e natural da linguagem, aceitando o barroco como espaço que comporta a perversão provocada pelas metáforas e pelas figuras, elementos recorrentes em toda sua fruição estética.

Citando agora a ponte que Ribeiro Neto faz entre o neobarroco e a obra de Caetano Veloso, temos que nesta a “linguagem impõe, como dominância, a ambiguidade e a proliferação de significantes, fazendo, daquilo que é regra geral de toda poesia (ou composição), *especificidade do seu modo de criar*” (RIBEIRO NETO, 2001, p. 98, grifo do autor). Nas análises e comentários das composições de Caetano que já apresentamos neste estudo citamos recorrentemente o termo “ambiguidade”, além de mencionar os incontáveis diálogos com as mais variadas manifestações artísticas da tradição brasileira e da cultura pop internacional. A respeito de tais diálogos, Luiz Tatit afirma que Caetano compreendeu todas as dicções da canção brasileira, viajando habilmente pela dicção de vários cancionistas, “encarnando seus dons”, além da “absorção que faz da música popular internacional”, com uma obra múltipla que, ao mesmo tempo, faz tudo isso “imbuído internamente de sua dicção” (TATIT, 2002, p. 263).

Da capa do disco de 1968 já apreendemos a ideia de “proliferação” de imagens, de significantes. E vale mencionar a profusão de significantes nas letras do “disco tropicalista” do compositor baiano. “Tropicália”, faixa que abre o disco, é definida por Favaretto como “a matriz estética” do movimento, além de dar nome ao mesmo. Nas palavras do autor, a letra apresenta “um painel histórico que resulta em metaforização do Brasil”, com uma proliferação de imagens que apresenta as contradições sociais, culturais e políticas do país:

“Quando Pero Vaz Caminha descobriu que as terras brasileiras eram férteis e verdejantes,
escreveu uma carta ao Rei: tudo que nela se planta, tudo cresce e floresce
e o Gauss da época gravou...”

Sobre a cabeça os aviões
sob os meus pés os caminhos
aponta contra os chapadões
meu nariz

eu organizo o movimento
 eu oriento o carnaval
 eu inauguro o monumento no planalto central
 do país

Viva a bossa-sa-sa
 viva a palhoça-ça-ça-ça-ça
 viva a bossa-sa-sa
 viva a palhoça-ça-ça-ça-ça

O monumento é de papel crepom e prata
 os olhos verdes da mulata
 a cabeleira esconde atrás da verde mata
 o luar do sertão
 o monumento não tem porta
 a entrada é uma rua antiga, estreita e torta
 e no joelho uma criança sorridente, feia e morta
 estende a mão

O “Brasil metaforizado” é revelado como o resultante da soma de fragmentos enumerados, justapostos de maneira não-linear, desde a introdução (uma espécie de pastiche a partir da Carta de Pero Vaz Caminha, no “achamento” do Brasil em 1500) até imagens que remetem à capital modernista Brasília, ainda com ares de novidades. E Caetano segue apresentando um Brasil alegórico, fragmentário, percorrendo nos versos do mais sério e crítico (com cunho político, revisão histórica) até os elementos mais prosaicos, aparentemente banais: “no pátio interno há uma piscina / com água azul de Amaralina / coqueiro, brisa e fala nordestina e faróis”.

A abundância de significantes também está na letra de “Alegria, alegria”, que assim como “Tropicália” apresenta colagens criativas daquele contexto. Apresenta a postura do eu lírico diante das informações (e contradições) da época, assumindo consigo o compromisso de “seguir em frente”, apresentado já no primeiro vocábulo da letra — “caminhando”, no gerúndio, dando a ideia de continuidade, de ação em andamento — e com o uso anafórico do verso “eu vou” no final das estrofes:

Caminhando contra o vento
 sem lenço sem documento
 no sol de quase dezembro
 eu vou

O sol se reparte em crimes
 espaçonaves, guerrilhas
 em Cardinales bonitas
 eu vou

Em caras de presidentes
em grandes beijos de amor
em dentes pernas bandeiras
bomba e Brigitte Bardot

O sol nas bancas de revista
me enche de alegria e preguiça
quem lê tanta notícia?
eu vou

E também há um toque de algo *nonsense* (como em “Tropicália”), citando coisas aparentemente banais e destituídas de alguma lógica ou de alguma “importância poética”:

Ela pensa em casamento
e eu nunca mais fui à escola
sem lenço sem documento
eu vou

Eu tomo uma coca-cola
ela pensa em casamento
e uma canção me consola
eu vou

A proliferação de significantes também está na letra de “Superbacana”, que no título da canção apresenta uma condensação — com o radical “super” que também originará diversos outros vocábulos na letra, através deste mesmo procedimento de condensação. À maneira de um publicitário de si mesmo (um “super-herói superbacana” nem um pouco discreto), o eu lírico se apresenta como um predestinado a deter poderes que se multiplicam na velocidade da linguagem moderna:

Toda essa gente se engana
então finge que não vê que
eu nasci pra ser o Superbacana
eu nasci pra ser o Superbacana
Superbacana
Superbacana
Superbacana

Super-homem
Superflit
Supervinc
Supehist
Superbacana

Estilhaços sobre Copacabana
o mundo em Copacabana
tudo em Copacabana

Copacabana
 o mundo explode
 longe muito longe
 o sol responde
 o tempo esconde
 o vento espalha
 e as migalhas caem todas sobre
 Copacabana me engana
 Esconde o superamendoim
 o espinafre, o biotônico
 o comando do avião supersônico
 do parque eletrônico
 do poder atômico
 do avanço econômico
 a moeda número um do Tio Patinhas não é minha
 um batalhão de cowboys
 barra a entrada da legião dos super-heróis
 e eu Superbacana
 vou sonhando até explodir colorido
 no sol, nos cinco sentidos
 nada no bolso ou nas mãos

(um instante, maestro!)

Super-Homem
 Superflit
 Supervinc
 Supehist
 Superviva
 Supershell
 Superquentão

Como um modelo de jingle publicitário, a canção é a mais curta do disco e há uma necessidade de enfatizar a letra, que tem urgência em ser o destaque, havendo apenas uma rápida introdução e depois não há intervalos para qualquer espécie de ornamento instrumental: a letra se espalha com seus estilhaços e avança por toda melodia na velocidade de um avião supersônico (ou da publicidade).

Os jogos sonoros (paronomásticos) operam desde a relação anagramática entre “bacana” e “cabana”, dos vocábulos “Superbacana” e “Copacabana”, e se proliferam através das tantas rimas (internas, externas, toantes e consoantes) que “explodem” em “o mundo explode / longe muito longe / o sol responde / o tempo esconde / o vento espalha / e as migalhas caem todas sobre / Copacabana me engana”, além das assonâncias em /a/ e /o/ fechados. A natureza (distante) existente num “mundo”, “sol” e “vento” gera uma explosão que a todos aproxima e aponta para uma nova era, de novos paradigmas, do consumo do “biotônico / o comando do avião supersônico / do parque eletrônico / do poder atômico /

do avanço econômico”, todos rimando e dialogando no mesmo tempo e espaço: o espaço (e linguagem) do comercial publicitário, que, como já preconizava Décio Pignatari, ainda em 1956, era a arte penetrando novos meandros da comunicação vigente nos mais variados meios de comunicação:

uma arte geral da linguagem. propaganda, imprensa, rádio, televisão. cinema. uma arte popular.
a importância do olho na comunicação mais rápida: desde os anúncios luminosos até às histórias em quadrinhos. a necessidade do movimento. a estrutura dinâmica. o ideograma como ideia básica. (PIGNATARI, 2006, p. 67-68)

Mas, como não poderia deixar de ser, Caetano Veloso opera nesta linguagem penetrando nas histórias em quadrinhos, na propaganda, no rádio, na televisão, etc., operando a ambiguidade, a ironia. O “Superbacana” distribui seu radical “super” através de elementos que muitas vezes revelam-se “superficiais”, “supérfluos” e que na velocidade de avião supersônico ávido por novidades, poderá ser “superado” em qualquer prateleira de “supermercado”. O Superbacana “nasceu para ser Superbacana” e tem que sempre renascer “explodindo colorido”, transmutando-se em “nova novidade” (é válido o pleonismo).

A narrativa também ganha destaque no repertório do disco de Caetano Veloso. E mais uma vez aparece um intenso diálogo com o cinema. No disco de Gilberto Gil já enfatizamos a montagem eisensteniana, além de comentar o projeto narrativo de “Frevo rasgado”, que também poderia ser mencionado a respeito de “Luzia Luluza”, que não apenas adota o procedimento de narrativa cinematográfica como tem o cinema como tema (sobre ser ator famoso, ser telespectador, a representação vs. realidade, fama vs. solidão, etc.):

Passei toda a tarde ensaiando, ensaiando
essa vontade de ser ator acaba me matando
são quase oito horas da noite, e eu nesse táxi
que trânsito horrível, meu Deus
e Luzia, e Luzia, e Luzia
estou tão cansado, mas disse que ia
Luzia Luluza está lá me esperando

Mais duas entradas, uma inteira, uma meia
são quase oito horas, a sala está cheia
essa sessão das oito vai ficar lotada

“Luzia Luluza” tem um clima de clássicos hollywoodianos, com um arranjo de orquestra que se mostra imponente, vai num crescendo e opera com efeitos sonoros de acordo com o ritmo ou dramaticidade da narrativa (da canção ou deste “roteiro” cantado poeticamente).

Além da música, a ideia de imponência e busca pela fama (enquanto artista de cinema) é indicado pelo nome da personagem “Luzia”, que ajuda a dar título à canção. O uso reiterativo do nome Luzia (principalmente no verso em que repete três versos “e Luzia, e Luzia, e Luzia”) dá uma ideia de projeção de luz, fazendo um trocadilho com o verbo “luzir”, que também significa brilhar, almejando sempre a busca pela fama, que é indicada na letra através do personagem James Bond, um dos grandes ícones do cinema de Hollywood. Alguns comentários a respeito de “Luzia Luluza” (analisando os versos com mais afinco) são apresentados por Sanches (200, p. 81-83), de maneira que voltaremos a tratar do diálogo das canções de Caetano Veloso (de 1968) com o procedimento cinematográfico.

Rememorando a citação de Décio Pignatari: “Domingo no parque” à maneira de Siérguei Eisenstein e “Alegria, alegria” lembrando Jean-Luc Godard. A relação da canção de Caetano com o crítico cineasta francês é mencionada pelo artifício da câmera na mão, percorrendo espaços com uma “agilidade do ritmo e com a atmosfera poética” (VELOSO, 1997, p. 64) à maneira de filmes como *Acossado* (1959) e *Uma mulher é uma mulher* (1961), para ficar nestes exemplos. O eu lírico de “Alegria, alegria” segue “caminhando contra o vento / sem lenço, sem documento”, com a urgência pelo presente, como muitos dos personagens de Godard dos anos 1960.

Mas a relação vai além da mera tipificação de personagens com algum parentesco, tem a ver muito mais com os procedimentos, os trocadilhos (poéticos), a profusão de significantes, de cores, a publicidade dividindo espaço com a revisão crítica da arte tradicional, etc. Godard é um cineasta que relativiza a tradicional dicotomia “cinema de arte” vs. “cinema hollywoodiano”, colocando lado a lado, como cita Ismail Xavier (2012, p. 51), citações e discussões acerca do rock’n’roll, Coca-Cola, Karl Marx, Picasso, etc. Há igualmente como na Tropicália uma quebra da hierarquia, operando de uma maneira pop a justaposição da história em quadrinhos com a pintura clássica, cartazes publicitários, música popular, poesia, etc. Tudo ao mesmo tempo agora.

Em *Pierrot le fou* (traduzido no Brasil como *O demônio das onze horas*) muitos personagens debatem os produtos que preferem, que utilizam no cotidiano, comentam e

analisam o design dos mais variados produtos, do consumo globalizado (estão na França e falam sobre carros americanos, por exemplo). O enredo conta a história de um casal de amantes que comete um assassinato e sai viajando sem rumo “sem lenço, sem documento”. Os personagens não conseguem (nem podem) ficar presos a um único lugar, procurando um destino desconhecido, que ninguém sabe ao certo o que é. Sonho e realidade se misturam, numa narrativa não-linear, metalinguística, que exige continuamente do repertório do telespectador, com diversas citações de pinturas clássicas, cartazes de propaganda, pensamentos de pintores, poetas, etc. O recurso da elipse também é muito recorrente, com Godard sempre operando “o encadeamento casual, e ao mesmo tempo, o culto da elipse abrupta, do salto imprevisível e da surpresa” (AUMONT, 2004, p. 234). Como define Glauber Rocha (sobre a produção de Jean-Luc Godard na Nouvelle Vague):

o máximo de coisas no mínimo de tempo, ação simultânea como Joyce, um encontro da sociologia com a ficção, da antropologia com a poesia, de Shakespeare com a science fiction, da pintura com a filosofia. (...) “Tudo no tudo”.

(...) O cinema deixa de ser romance para ser poesia, a câmera não é *narradora* dos fatos, mas instrumento de criação. (...)

Godard subverteu a continuidade imposta pelos filmes americanos.

(...) O leitor pode discutir uma crise econômica enquanto toma banho.

Ou pode falar de estética enquanto come uma feijoada.

Ou pode rir enquanto assassina alguém.

Ou trepar pensando na bomba atômica. (ROCHA, 2006, p. 310-312)

Glauber Rocha que, por sinal, realizou filmes importantes para o impulso da estética tropicalista, principalmente com a realização de *Terra em transe* (1967) — filme analisado por Ismail Xavier (2012, p. 62-123)⁶⁰, considerando a conjuntura dos anos 1960 no Brasil, com o “tropicalismo”, Cinema Novo e Ditadura Militar. Glauber Rocha apontou um caminho de possibilidade de trabalho renovador na cultura brasileira, logo abraçado pelos tropicalistas, mas estes com uma verve de deboche e humor que não existia naquele. Caetano Veloso (1997, p. 112-113) também explica que, obviamente reconhecendo a grande importância da produção de Glauber Rocha para o rumo tropicalista, o que a estética da Tropicália deveria estar mais próxima, se possível, da produção de Godard.

Dentre as produções tropicalistas, a que apresentará nas canções maior diálogo com as características dos filmes de Godard, há pouco mencionadas, é justamente a do próprio

⁶⁰ Ismail Xavier (2006) também apresenta em *O cinema brasileiro moderno* um capítulo no qual comenta as dimensões do barroco na obra de Glauber Rocha.

Caetano Veloso. Finalmente citando algum projeto narrativo do repertório do seu disco tropicalista (além de “Tropicália”, “Alegria, alegria” e “Superbacana”, três das mais emblemáticas daquele período) podemos apontar “Paisagem útil”.

Desde o título, “Paisagem útil” já apresenta uma relação paródica e metalinguística, ao fazer um trocadilho com “Inútil paisagem”, canção bossa-novista de Tom Jobim, cabendo aqui ressaltar que a paródia tropicalista também estava no sentido apresentado por Haroldo de Campos, quando afirma que “ela não deve ser necessariamente entendida no sentido de imitação burlesca, mas inclusive na sua acepção etimológica de canto paralelo” (CAMPOS, 1967, p. 15-16), e essa ideia oferece, portanto, “uma visão mais ecumênica” (MONEGAL, 1980, p. 09) do conceito apresentado por Bakhtin, a quem interessava o caráter de riso festivo, de irrisão e escárnio. Na canção, Caetano Veloso optou pelo ritmo de marcha-rancho, “lento e bucólico”, como define Tinhorão (1986), e que, ao contrário da marcha carnavalesca (que se vale principalmente de inflexões temáticas com um ritmo mais acelerado), pauta-se pela valorização da melodia e pelo lirismo, remetendo a inflexões passionais. A interpretação de Caetano Veloso joga tintas ainda mais fortes nesses elementos, ao cantar imitando os estilos vocais de seresteiros.

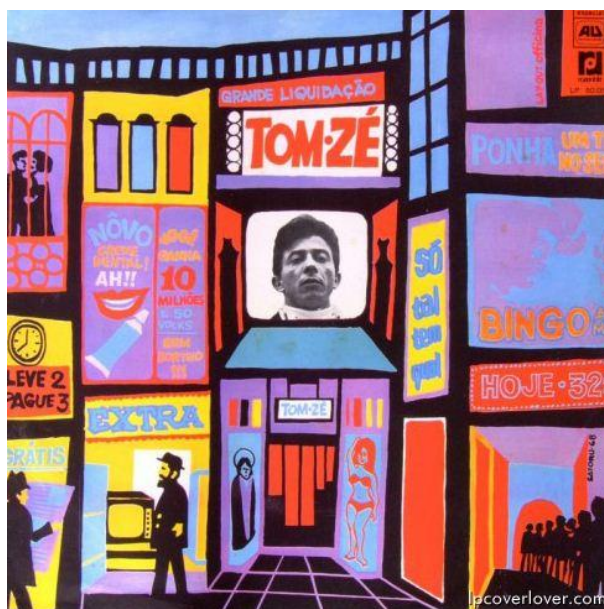
Na letra, uma justaposição dos mais variados elementos: da natureza (como céu, mar, aurora) e da paisagem urbana (como aterro, avenida, cinema, teatro). O eu lírico percorre os espaços da cidade, enumerando não só as características do espaço, mas também das pessoas que frequentam esses locais (“quem vai ao cinema / quem vai ao teatro / quem vai ao trabalho / quem vai descansar / quem canta, quem canta / quem pensa na vida / quem olha a avenida / quem espera voltar”). Essa enumeração é dita com frases mais rápidas, numa breve mudança melódica (proferida sem os ornamentos vocálicos da seresta) e acaba chegando à imagem dos automóveis velozes, com um verso repetido, enfatizando o rápido trânsito da larga avenida: “os automóveis parecem voar / os automóveis parecem voar”.

Na última estrofe, a lua que “comove e ilumina o beijo / dos pobres tristes felizes / corações amantes do nosso Brasil” é uma “lua fabricada” e também publicitária: “no alto do céu uma lua / oval, vermelha e azul / no alto do céu do Rio / uma lua oval da Esso”. O vermelho e azul aparecem como as cores da marca da rede multinacional de combustíveis Esso, e também dialoga com a grande profusão de elementos nessas duas cores nos filmes

de Godard, como em *Uma mulher é uma mulher* e *Pierrot le fou*⁶¹. A paisagem (artificial) na canção de Caetano tem uma significação em cada recanto, remetendo também ao que Jacques Aumont fala sobre o cinema de Godard: “seu cinema é uma arte da paisagem, não do espaço; aliás, a paisagem não é o espaço, e sim uma qualidade do espaço” e complementa que essa “paisagem é qualificável, não quantificável; ela não lida com a medida, mas com o *sentimento*” (AUMONT, 2004, p. 230, grifo do autor).

Palacete e dentadura

A capa do disco de Tom Zé, elaborada pela empresa Officina Programação Visual, também dialoga com a Pop Art e o *kitsch*. A imagem de vitrines de uma rua comercial satiriza os anúncios publicitários, as grandes promoções e a própria situação do artista pop perante o mercado (na recorrente discussão sobre a “indústria cultural”, o artista que faz arte “para vender”) e anuncia a venda do próprio Tom Zé.



Os desenhos da capa remetem às histórias em quadrinhos, com letras desenhadas à mão e mais uma vez a ausência do *grid*, do alinhamento geométrico — apesar da foto do

⁶¹ Vermelho, azul e branco são as cores bandeira da França, país de origem de Jean-Luc Godard e em *Pierrot le fou* há algumas passagens com letreiros em neon formando a sequência de cores da bandeira francesa, além das inúmeras citações nessas cores: na paisagem do céu, nas roupas dos atores, em filtros de efeito e a tinta azul que pinta o rosto do personagem Ferdinand prestes a cometer suicídio. Essas mesmas cores estão na bandeira dos Estados Unidos, país que comporta a indústria cinematográfica de Hollywood.

artista e outros elementos estarem dispostos no centro e havendo uma distribuição em molduras, mas não geometricamente calculados. Tudo é comércio, tudo é pop: há o desenho de um “padre-santo” (representando a religião), em frente da imagem de uma garota de biquíni — numa relação direta com os versos de “a revista moralista / traz uma lista dos pecados da vedete”, da canção “Parque industrial”. As facilidades do consumo são apresentadas nos anúncios absurdamente tentadores: “você ganha 10 milhões e 50 Volks sem sorteio!!!”.

Esse tom sarcástico e irônico reflete o clima das canções do repertório do disco, sendo o disco tropicalista que mais ironizou a “vida prática”, cotidiana, daqueles (turbulentos) idos de 1968. A vida agitada da metrópole paulistana, a paquera no trânsito, a compra da roupa pro carnaval, o namorado comportado da moça de família, a proliferação de ladrões na sociedade, a facilidade das compras no crediário, etc. Tudo isso gerou conteúdo para as canções do baiano de Irará.

O disco de Tom Zé de 1968 é o que mais aborda (ironicamente) o que se passava nas mais diversas esferas da sociedade brasileira naquele período às portas do AI-5. Em *Tropicalista lenta luta* (2003), o compositor relata que desde a primeira aparição na TV de Salvador, anos antes de se mandar para o Sudeste com os tropicalistas, a preocupação (para poder atrair a atenção do público) era a de cantar um assunto mais amplo, já que o público da TV seria diversificado. Então pensou que suas canções deveriam abordar o cotidiano da classe média soteropolitana. Anos depois, no seu primeiro disco, levava adiante essa missão de retratar o cotidiano — à maneira dos cantadores nordestinos que o compositor ouvia no interior baiano: Tom Zé, um “trovador dedicado” que tem “a arte de fustigar o bom-tom e de fundir *motz el som* (palavra e som)” (CAMPOS, 2005, p. 335, grifo do autor); e cuja produção Charles A. Perrone (2008) denomina como “poesia musical” (ou “poemúsica”, recorrendo a Carlos Ávila).

O contexto sócio-político-econômico do Brasil de 1968 já é apresentado pelo compositor baiano no texto da contracapa do disco: uma espécie de manifesto ou o retrato do cenário sobre o qual discorreriam aquelas canções. O início do texto nos fala:

Somos um povo infeliz, bombardeado pela felicidade.
O sorriso deve ser muito velho, apenas ganhou novas atribuições.
Hoje, industrializado, procurado, fotografado, caro (às vezes), o sorriso vende. Vende creme dental, passagens, analgésicos, fraldas, etc.
E como a realidade sempre se confundiu com os gestos, a televisão prova diariamente que ninguém mais pode ser infeliz.

Entretanto, quando os sorrisos descuidam, os noticiários mostram muita miséria. Enfim, somos um povo infeliz, bombardeado pela felicidade (Às vezes por outras coisas também).

Uma crítica ao consumismo desenfreado e aos artifícios da economia (guiada pelos desígnios do governo) para que garanta a ilusão de felicidade conquistada através da compra de produtos: de bens materiais, de bens simbólicos (o artista e sua arte estão em “grande liquidação” na capa, emoldurados em um televisor), tudo em prol da “aquisição” de uma suposta felicidade, que encobre as mazelas sociais de um país subdesenvolvido e sob um regime ditatorial.

Esse pensamento fazia parte da situação ambígua em que se encontrava a Tropicália, não apenas em opções estéticas, mas em como lidar com os meios de comunicação (de massa) da época. Naturalmente era almejado o reconhecimento da arte pelo público e para chegar até o público havia (obviamente) a necessidade da comunicação direta. Os tropicalistas então partiram para os festivais de música popular (com grande audiência televisiva), passaram a frequentar programas de auditório, a ter canções executadas no rádio, etc. Tudo fazia parte da estratégia de alcançar uma grande audiência, como afirmava o empresário dos tropicalistas, Guilherme Araújo (*in* TROPICÁLIA, 2012), falando sobre a necessidade da televisão para conseguir sucesso na música popular:

acho que ninguém que faça sucesso poderá viver sem fazer televisão, sem aparecer em televisão, desde o político, do jogador de futebol, do cara que vira notícia, do bandido que sai em jornal, eu acho que o cantor também está nesse grupo, se ele faz sucesso ele deve fazer televisão, deve ser visto em televisão.

Como Guilherme Araújo era considerado um “tropicalista” por sua grande participação nas produções e nas estratégias de divulgação dos trabalhos, havia dentro do próprio movimento a relação de forças opostas, entre o empresário (com sua visão mercadológica) e agentes que queriam a direção contrária, como nos fala Caetano Veloso sobre o designer Rogério Duarte: “os interesses do Guilherme pareciam suspeitos porque eram interesses comerciais, então o Rogério se opunha de uma certa forma ao Guilherme, então ele se dizia o desempresário: o Rogério dizia assim ‘eu sou o desempresário’” (VELOSO *in* TROPICÁLIA, 2012).

O disco de Tom Zé é o que mais aborda essa ambiguidade (e também “disputa interna” tropicalista): entre o fascínio e admiração pela grande cidade, pela

industrialização, pelo parque industrial e sua promessa desenvolvimentista, pela publicidade, as “facilidades” oferecidas pelo consumismo contemporâneo, ao mesmo tempo em que desenvolve uma visão crítica sobre essa mesma conjuntura. A crítica de Tom Zé era irônica, debochada, muitas vezes alegre — com a verve do humor que permeia toda a obra do baiano de Irará, até seu mais recente lançamento, em 2012 — mas também corrosiva, com humor mordaz, pungente.

A mistura rítmica — com estruturas mais tradicionais, como o samba, a música sertaneja e de seresta flertando com elementos do rock, do Iê-iê-iê — é permeada por ruídos, efeitos sonoros, discursos como vinheta, etc. A mistura também opera com as regras e as relações comerciais sendo balizadas por condutas de moral e bom comportamento familiar, ironizando o doutrinamento pequeno-burguês no ensinamento dos “bons modos”, além das referências à tradição católica da sociedade brasileira.

A profusão de muitos destes elementos pode ser encontrada em “Sem entrada e sem mais nada”, que satiriza a facilidade de crédito para o consumo:

Entrei na liquidação
saí quase liquidado
vinte vezes, vinte meses
eu vendi meu ordenado

Sem entrada e sem mais nada
sem dor e sem fiador
crediário dando sopa
pro samba eu já tenho roupa
oba, oba, oba!
sem entrada e sem mais nada,
sem dor e sem fiador,

E ora veja, antigamente
o fiado era chamado:
“cinco letras que choram”
e era feio: um rapaz bem educado
não dizia palavrão
não comprava no fiado
nem cuspiá pelo chão
mas hoje serenamente
com a minha assinatura
eu compro até alfinete
palacete e dentadura
e a caneta para assinar
vai ser também facilitada

A introdução (“entrei na liquidação / saí quase liquidado...”) é cantada em primeira pessoa por um coro predominantemente feminino, ampliando assim o espectro do eu lírico para o social — o ser é uno e, conseqüentemente, fazendo valer a ambivalência, social. A canção assim se apresenta numa esfera coletiva, social. Neste primeiro trecho temos emoldurada uma espécie de comentário de um ponto de vista crítico, que reconhece ter sido dobrado e está numa situação vulnerável e inferiorizada, iludido pelas supostas facilidades do crediário: “saí quase liquidado / (...) eu vendi meu ordenado”.

Depois disso é instaurado um novo tempo, de exaltação do consumo, a festa pela facilidade da compra, sem impedimentos econômicos, tudo conquistado através da facilidade de financiamento: “crediário dando sopa / pro samba eu já tenho roupa / oba, oba, oba!”. O momento da compra, do consumo de bens manufaturados, é colocado ao lado do carnaval (samba), driblando as dificuldades cantadas por Noel Rosa em “Com que roupa?”, que havia lançado mão rima interna de “sopa” com “roupa”, que Tom Zé parodia “resolvendo” os problemas em função do crediário (em rima externa). Cantava Noel Rosa: “já estou coberto de farrapo / eu vou acabar ficando nu / (...) mas essa vida não está sopa / eu pergunto com que roupa? / com que roupa eu vou? / ao samba que você me convidou”.

As regras de comportamento burguês são citados na sequência, colocando em paralelo o quanto era feio comprar “fiado” (antes das facilidades do crédito) com outros comportamento considerados deploráveis para um “bom-moço de família”: “um rapaz bem educado / não dizia palavrão / não comprava no fiado / nem cuspiu pelo chão”. Superada essa “vergonha social” que era comprar fiado, os limites passam a ser ditados pelo consumidor, que passa a ter um poder ilusório, que permite comprar um “palacete” e uma “dentadura” (e também uma ditadura?⁶²), bastando para isso apenas uma assinatura firmando o negócio. E como não há limites para o capital, a própria caneta para assinar o contrato é adquirida através do crédito fácil.

Mas é passada a fase da festa e depois aparece o choque de realidade, que se apresenta nos seguintes versos:

Mas o fiado que era maldito

⁶² Em 1973, no disco *Krig-ha, bandolo!*, Raul Seixas gravou sua composição “Dentadura postiça”. Com uma proliferação de significantes, sua leitura radial comumente remete à ideia de “ditadura postiça”, com o emprego anafórico dos versos “vai cair”, depois substituído por “vai sair” e mais adiante por “vai subir”. Entre essas repetições, uma grande enumeração de imagens, como “vai cair / o nível do gás / vai cair / a cinza no chão / vai cair / juízo final (...) vai sair / o sol outra vez / vai sair / um filho pra luz / vai sair / da cara o terror / vai sair (...)vai subir / o nível mental / vai subir / o disco voador / vai subir / a torre babel”.

hoje vai de mão em mão
 você compra, troca e vive
 sufocado à prestação
 vou propor no crediário
 a minha eterna salvação
 e a gorjeta de São Pedro
 vai ser também facilitada.

Novamente o consumidor, induzido pelas propagandas publicitárias a ser o “superbacana-todo-poderoso-consumidor”, como um agente ativo que poderá comprar a felicidade através do consumo, passa a sujeito passivo, que sofre as consequências desse processo. Isso é apresentado na abertura (com o coro feminino) e na última estrofe, indicando assim um moto-perpétuo. No início fala “entrei na liquidação / saí quase liquidado” e na última estrofe cita que “você compra, troca e vive / sufocado à prestação”, restando no momento de desespero e impotência diante das dificuldades financeiras, recorrer ao sagrado, à Igreja, que também entra na relação capitalista, com a proposta da “salvação” comprada através do crediário, com “facilidade” até para pagar a gorjeta do santo. O capitalismo e sua engrenagem presente em qualquer esfera: arte, lazer, política, religião, etc.

O irônico aparece pelo alto contraste entre o que é pregado pela religião e a profanação através da mercantilização de uma suposta “salvação espiritual”, ainda mais “negociando” diretamente com um santo e lhe oferecendo uma gorjeta “facilitada”. A ironia é percebida devido “a improbabilidade deste evento, isto é, a disparidade entre o que se pode esperar e o que acontece realmente. Quanto maior for a disparidade, maior será a ironia” (MUECKE, 1995, p. 73-74).

Outra canção que enumera elementos da relação entre consumo, religião e política é “Catecismo, creme dental e eu”, que já mostra elementos aparentemente desconexos em justaposição. A letra é uma das que mais apresenta profusão de significantes, com imagens aparentemente sem nexos, mas que sugerem o que Dunn (2009, p. 129) citou como sendo a nova religião burguesa: o capitalismo de consumo — em consonância com o que está no texto da contracapa do disco: “resta o catecismo, e nós todos perdidos. Os inocentes ainda não descobriram que se conseguiu apaziguar Cristo com os privilégios. (Naturalmente Cristo não foi consultado). Adormecemos em berço esplêndido e acordamos cremedentalizados, tergalizados, yêyêlitizados, sambatizados e miss-ificados pela nossa própria máquina deteriorada de pensar”:

Vou morrer
 nos braços da asa branca
 no lampejo do trovão
 de um lado, ladainha
 sem soluço e solução

(...)
 caminho, luz e risco
 aflito
 xingo, minto, arrisco, tisco
 e por onde andei
 eu encontrei
 o bendito fruto em vosso dente
 catecismo de fuzil
 e creme dental em toda a frente

Pois um anjo do cinema
 já revelou que o futuro
 da família brasileira
 será um hálito puro
 Ah!

É o doutrinação duplo, em paralelismo: se em “Sem entrada e sem mais nada” a religião penetrava na rede do comércio, agora a recíproca é verdadeira, com a religião ensinando o comércio a “doutrinar os consumidores”, fazendo promessas da felicidade através de um sorriso fácil. Sorriso que pode ser adquirido através do uso do creme dental anunciado por alguma bonita estrela do cinema, que indica que todos podem ter um hálito puro, basta comprar. Frases litúrgicas também servem de base para essa catequização, como “o bendito fruto em vosso dente”.

“Família brasileira”, “catecismo” e “fuzil” também desenhavam o cenário da estratégia do regime militar, de ter como aliados a Igreja e grande parte da sociedade burguesa, que levantava a bandeira pela família e tradições cristãs — assunto apreciado por Schwarz em artigo já referenciado. Essa mesma aproximação entre religião e governo militar está na canção “Miserere nobis”, que inicia com um órgão em clima de música sacra e é encerrada com tiros de canhão. O próprio título da canção em latim (“Tende piedade de nós”) abre a letra, que é encerrada com “ora pro nobis” (“orai por nós”) logo após as sílabas soletradas que formam as palavras “Brasil”, “fuzil” e “canhão”.

É relevante uma observação de Muecke (1995, p. 76) sobre o grande poder da ironia quando há um grande envolvimento emocional do observador na vítima ou no tópico da ironia. Segundo o autor:

dizer isso não significa abandonar os reinos da arte e da ironia e entrar nos da pura subjetividade e preferência individual; as áreas de interesse que mais prontamente geram ironia são, pelas mesmas razões as áreas em que se investe mais capital emocional: religião, amor, moralidade, política. A razão é, naturalmente, que tais áreas se caracterizam por elementos inerentemente contraditórios: fé e fato, carne e espírito, emoção e razão, eu e o outro, dever-ser e ser, teoria e prática, liberdade e necessidade. Explorar estes ironicamente é adentrar uma área em que o leitor já está envolvido.

O cenário das canções do primeiro disco de Tom Zé é principalmente a grande cidade, retrato de um país que passava a ter uma população maior nas urbes do que no campo. A maior representante deste aspecto no repertório é “São São Paulo”, um hino de (quase) louvor (e ódio) à cidade. Ou melhor, um hino que celebra a cidade paulistana, mas que não deixa de perceber suas contradições, seus problemas. Celebração crítica:

São São Paulo quanta dor
São São Paulo meu amor

São oito milhões de habitantes
de todo canto e nação
que se agriem cortesmente
correndo a todo vapor
e amando com todo ódio
se odeiam com todo amor
são oito milhões de habitantes
aglomerada solidão
por mil chaminés e carros
gaseados à prestação
porém com todo defeito
te carrego no meu peito

Relações mais do que ambíguas, da natureza do oxímoro, como “se agriem cortesmente”, “aglomerada solidão” e “e amando com todo ódio / se odeiam com todo amor” reforçam a ideia central: a relação de amor e ódio com a metrópole paulistana. A São Paulo que abriga nordestinos (como o grupo o tropicalista, formado predominantemente por baianos)⁶³ e que já foi tema de várias canções e poemas, como o poema “Cidade” (poema trilingue de Augusto de Campos, de 1963, que amplia o espectro da consideração urbana na língua inglesa, francesa e portuguesa, podendo assim tratar de

⁶³ A canção “Coragem pra suportar”, de Gilberto Gil, de 1968, denota de onde parte a visão do eu lírico. Ao cantar “Lá no sertão quem tem / coragem pra suportar / tem que viver pra ter / coragem pra suportar”, fica demarcado um distanciamento do espaço rural. O espaço atual do cancionista (tropicalista) é a cidade.

Nova Iorque ou Londres, Paris e São Paulo), a canção “Sampa”, gravada por Caetano no álbum *Muito*, de 1978 — esta que por sua vez dialoga diretamente com “Ronda”, de Paulo Vanzolini, que já foi mencionada neste estudo, e também é uma celebração à (boêmia) noite paulistana.

Por fim, outra canção emblemática do primeiro disco de Tom Zé sobre essa relação ambígua com as promessas de facilidades (e felicidade) da “vida moderna”⁶⁴ é “Parque industrial”, que ironiza o surto desenvolvimentista do Brasil a partir dos anos 1950, que ganhou novo teor propagandístico a partir da ditadura militar, com uma suposta valorização dos produtos nacionais, do parque industrial brasileiro que passava a gravar nos mais variados produtos manufaturados a expressão “Made in Brazil”. A letra fala em uma “maquiagem”, em uma promessa num “céu anil” após ser retocado (“retocai o céu de anil / bandeiras no cordão / grande festa em toda a nação / despertai com orações / o avanço industrial / vem trazer nossa redenção”)⁶⁵.

Com a ironia, o cancionista “propõe um texto, mas de tal maneira que ou em tal contexto que estimulará o leitor a rejeitar o seu significado literal expresso, em favor de um significado ‘transliterar’ não-expresso de significação contrastante” (MUECKE, 1995, p. 58). Mais uma vez as orações aparecem numa construção irônica, como parte do cenário brasileiro e sua tradição católica, destacando a catequização para receber o “bombardeio da felicidade”:

Tem garotas-propaganda
aeromoças e ternura no cartaz
basta olhar na parede,
minha alegria
num instante se refaz

Pois temos o sorriso engarrafado
já vem pronto e tabelado
é somente requeimar e usar

⁶⁴ Traços da modernidade (ou incidências do termo “moderno”) estão presentes em diversos momentos da história, mas para sua definição citamos Charles Baudelaire, na famosa passagem de “O pintor da vida moderna”, texto que dedicou à análise de obras do pintor Constantin Guys: “a modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e imutável” (BAUDELAIRE, 1993, p. 227). No texto “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”, Haroldo de Campos (1997) mostra duas maneiras de se tomar a “modernidade”. Há o ponto de vista diacrônico e há uma maneira sincrônica. Ao discutir Baudelaire e sua definição de modernidade, Haroldo de Campos mostra que essa deixa de ser encarada como uma simples oposição ao passado, já que o traço do transitório passa a ser figura-chave na sua conceituação.

⁶⁵ Como analisa Dunn (2009, p. 130), o uso da segunda pessoa do plural do imperativo afirmativo (“retocai” e “despertai”) é uma paródia aos “ritos litúrgicos e grandiosos discursos patrióticos”, como que convocando a todos para colaborar com essa missão nacionalista de exaltar o “avanço” do Brasil.

é somente requeutar e usar
 porque é made, made, made, made in Brazil
 porque é made, made, made, made in Brazil

A ironia mais uma vez opera entre o que está dito na canção de Tom Zé e o que está expresso na capa, que simula não apenas uma galeria comercial, como também prolifera anúncios à maneira de cartazes publicitários. Temos uma promessa de vida realizada rapidamente pelas facilidades e felicidades oferecidas através das maravilhas do consumo.

O sorriso como corporificação da felicidade está enfaticamente colocado no texto-manifesto da contracapa e prolifera nas letras do disco, mas a única foto (do próprio artista) que temos na capa o apresenta sério, “lutando pelo direito de ser infeliz”. Tom Zé, na foto em preto e branco (que contrasta com a grande quantidade de cores, muitas básicas, mas também cores frias e terciárias⁶⁶ espalhadas no restante da imagem) está à venda na capa do disco e, como ele escreve no texto, “o sorriso vende”. Assim está aplicada outra ironia, entre a teoria e a prática.

À maneira de um “desempresário”, ele não sorri, não utiliza o artifício que o ajudaria na venda do produto (ele mesmo ou o próprio disco, operando a metalinguagem basilar da Pop Art). O artista está na engrenagem do comércio, da venda anunciada em cartaz, mas não se submete às regras desta mesma conjuntura. Também postura crítica.

As mutações com os Mutantes

O disco dos Mutantes começa com a mesma gravação de “Panis et circensis” que está no disco-manifesto-coletivo. A segunda faixa é “A minha menina”, composição de Jorge Ben, jovem sambista que Caetano Veloso (1997, p. 197) já tinha detectado como inovador desde a gravação de “Se manda” (em 1967), uma mistura de baião e marcha-funk que, segundo o autor de “Alegria, alegria”, era cantada e tocada com “uma violência saudável e uma natural modernidade pop que nos enchiam de entusiasmo e inveja”. O samba “A minha menina” ganhou uma frase de guitarra estridente, que marcava após cada verso cantado (exceto do refrão), em meio ao balanço suingado do violão do próprio Jorge

⁶⁶ Cor terciária é a cor resultante da mistura de uma cor primária com uma cor secundária, com a condição de que esta secundária não contenha aquela primária na sua composição. Na capa do disco de Tom Zé, o azul-rosa que tem grande destaque foi resultado das combinações de um azul secundário com o amarelo. Na capa, a proliferação do lilás e do azul-rosa passa uma ideia de “tempo fechado”, nublado, lúgubre, reforçando o caráter pessimista da foto e contrastando com a promessa de felicidade dos anúncios.

Ben, que participou das gravações. Há um clima de happening, de pura diversão, principalmente em passagens como:

A roseira já deu rosa
e a rosa que eu ganhei foi ela
por ela eu ponho o meu coração
na frente da razão
e vou dizer
pra todo mundo
como gosto dela

Aqui a roseira aparece realmente como símbolo da primavera, de amor juvenil, de uma “emoção colocada à frente da razão”, num clima descontraído, demonstrando desde a introdução, quando Jorge Ben faz um tipo estereotipado dele mesmo, tossindo e gritando “tosse, todo mundo tossindo! Rá rá ahh!”. Em outro momento um dos mutantes grita “vai, Jorge”, que começa a fazer vocalizações, e no final da música simulam o som de uma cuíca (tradicional instrumento do samba) com a própria boca. Era festa: a música por puro prazer.

O prazer, ou o gozo na própria dor (como já nos tinha falado Christopher Dunn sobre a relação dos tropicalistas com a contracultura), está posta em “Adeus, Maria Fulô”, de Humberto Teixeira e Sivuca. Começa com um clima enigmático, de suspense e lamento, com Rita Lee entoando em forma de ladainha, lentamente, “adeus, Maria fulô” misturada a sons de cantos de pássaros. Depois as percussões marcam um ritmo africano, de candomblé, contrastando o problema da seca (nordestina) citada na letra, com a festa, a celebração. Diz a letra:

Adeus, vou embora meu bem
chorar não ajuda ninguém
enxugue o seu pranto de dor
que a seca mal começou

Agora a situação de “A minha menina” está colocada de maneira oposta: a razão é colocada à frente da emoção, no reconhecimento de que o problema será duradouro e só resta ao nordestino encarar o problema e procurar uma melhor condição de vida: “chorar não ajuda ninguém / enxugue seu pranto de dor / que a seca mal começou”. Desta vez não há rosa brotando na primavera, e sim a despedida da “fulô”, devido à grande seca, de “estorricar”:

Adeus, vou-me embora Maria
 fulô do meu coração
 eu voltarei qualquer dia
 é só chover no sertão
 e os dias da minha volta
 eu conto na minha mão

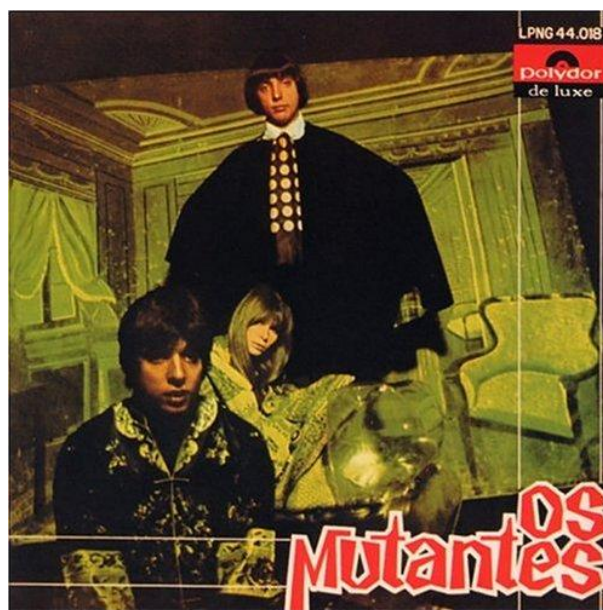
Mesmo com o problema da seca e a realidade da separação, há a esperança de que logo volte a chover para que aconteça o tão almejado reencontro. Após o início da chuva os dias serão contados na mão, indicando a urgência da volta, mesmo já tendo reconhecido na primeira estrofe que “a seca mal começou”. A ambiguidade aparece com a “emoção” tomando o lugar da “razão”.

Os batuques de origem africana se misturam ao rock na famosa gravação de “Batmacumba” (Caetano Veloso e Gilberto Gil). A letra transcrita para o papel foi sugerida por Augusto de Campos, reconhecendo uma estreita relação com os procedimentos da exploração sonora e espacial da Poesia Concreta. Assim fica a letra, operando ao invés de “macumba para turistas”, “batmacumba para futuristas” (CAMPOS, 2005, p. 287-288):

Batmacumbaiêiê batmacumbaobá
 Batmacumbaiêiê batmacumbao
 Batmacumbaiêiê batmacumba
 Batmacumbaiêiê batmacum
 Batmacumbaiêiê batman
 Batmacumbaiêiê bat
 Batmacumbaiêiê ba
 Batmacumbaiêiê
 Batmacumbaiê
 Batmacumba
 Batmacum
 Batman
 Bat
 Ba
 Bat
 Batman
 Batmacum
 Batmacumba
 Batmacumbaiê
 Batmacumbaiêiê
 Batmacumbaiêiê ba
 Batmacumbaiêiê bat
 Batmacumbaiêiê batman
 Batmacumbaiêiê batmacum
 Batmacumbaiêiê batmacumbao
 Batmacumbaiêiê batmacumbaobá

Charles A. Perrone (2008) apresenta uma arguta análise da canção, mostrando os diversos diálogos entre os tambores da macumba com “bá” (pai de santo), “oba” (um dos ministros de Xangô) e Batman (super-herói), assim como o “iê-iê” do rock (que também está no arranjo), para tudo ser transcrito por Augusto de Campos e no papel ganhar a forma do fonema /k/, que está presente no meio da palavra “(bat)macumba” e também dar forma às asas de um morcego (Batman). Festa construtivista/concreta no terreiro do Batman, ou da macumba.

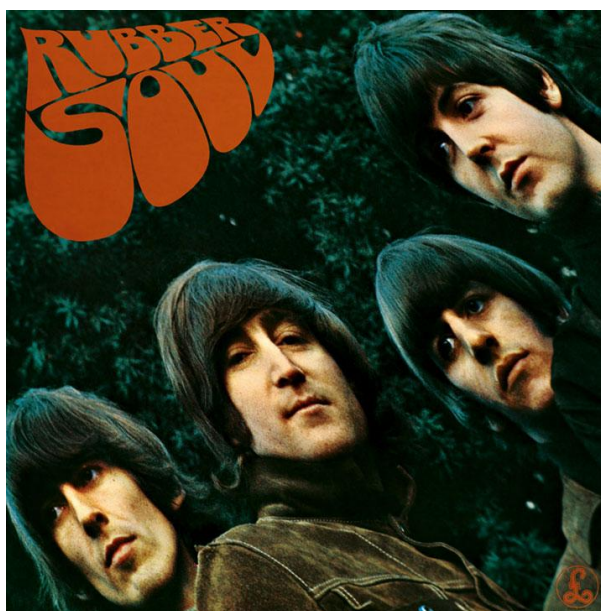
O morcego (animal) e os aspectos sombrios estão justapostos com os heróis em quadrinhos (o “cavaleiro das trevas”), assim como Iê-iê-iê se mistura com a antiquíssima macumba. Mais uma vez o diálogo entre o novo e o antigo, o arcaico e o moderno. E temos essas relações postas na capa do disco de estreia dos Mutantes:



A capa, com foto e projeto gráfico de Oliver Perroy, é tomada completamente por uma foto, na qual estão os três integrantes do grupo: Arnaldo Baptista sentado à frente; Rita Lee também sentada, no meio; e Sérgio Dias em pé, ao fundo. Todos olhando para a frente, parecendo mais observar do que imaginando serem observados. Os irmãos Baptista vestidos com roupas escuras contrastam com o cenário esverdeado, que dá um tom de camuflagem à roupa de Rita Lee e ao vaso (ou taça) de vidro que está à frente. A expressão da cantora também está entre um quê de recatada e enigmática, parecendo uma personagem saída dos filmes de Godard ou Antonioni.

A sala que serve de cenário mais parece um lugar abandonado, sombrio, com aspecto antigo. O tom esverdeado funciona ambigualmente com esse aspecto antigo, já que a cor verde comumente remete a algo iniciante, novo, como a fruta (verde) que não amadureceu. As vestimentas também não têm relação com o tempo presente e o contexto nacional: parecem de tempos remotos ou de outras culturas, mas não roupas contemporâneas do Brasil dos anos 1960. A roupa de Sérgio Dias provoca o efeito de ampliar o tamanho do guitarrista, encoberto por uma grande capa que faz sumir seus braços e dá a ele um aspecto de gigante, reforçado pela sua posição em nível superior aos demais integrantes (além do fato de estar em pé). A gravata com bolas brancas sobre o tom escuro dá o toque irônico e descontraído na composição.

Há um jogo com a perspectiva, inicialmente com essa inversão: quem se posiciona ao fundo é quem mais aparece em destaque, desvia o foco da parte inferior, onde inclusive está situado o nome da banda. Os três que posam para a foto também estão desalinhados, não apenas entre eles, mas em relação ao fundo, que parece turvo, totalmente fora do *grid* — *grid* que de certa forma é “citado” nas duas linhas brancas horizontais na parte inferior e nas outras duas verticais na direita, que alinham o nome “Os Mutantes” e reforçam o desalinhamento da foto — significando para Rodrigues (2007, p. 62) a criação de um “visual entre surreal e psicodélico”. Efeito que dá ideia de movimento e já havia sido adotado em algumas capas da cena psicodélica americana ou inglesa, como no disco *Rubber Soul*, dos Beatles, de 1965.



O clima de suspense, terror ou algo fantasmagórico na capa do disco dos Mutantes está na fonte, em uma tipografia que parece desenhada à mão ou feita com pedaços de papéis cortados rudemente, com um largo contorno branco que ajuda a destacar o vermelho — mais uma vez o vermelho “proibido”, sanguinário, violento, se faz presente em uma capa tropicalista. Dialoga com os letreiros de créditos e de pôsteres de filmes dos anos 1950 e 1960⁶⁷, como na fonte que costumava ilustrar as divulgações dos filmes do mestre do suspense: Alfred Hitchcock.

Do cinema para as capas de disco. E a capa dialogando diretamente com as canções. No disco dos Mutantes temos a canção “Trem fantasma”, parceria da banda com Caetano Veloso. Temos narrada a aventura de um casal de namorados num parque, ao entrarem num Trem Fantasma. O trajeto no brinquedo funciona como um cinema interativo, em que o casal é ao mesmo tempo telespectador e personagem — assim como era o penetrável (instalação) “Tropicália”, de Hélio Oiticica⁶⁸. Há também uma relação entre ator e observador, à maneira do que Gilberto Gil canta em “Luzia Luluza”, com a tela do cinema citado no “cinemascope brilhante” da segunda estrofe. A introdução é em clima de expectativa, gerando o clima para o início do passeio:

Quatrocentos cruzeiros
velhos compram com medo
das mãos do bilheteiro
as entradas do Trem Fantasma
ele e a namorada
ele não pensa em nada
ela fica assustada

Na sequência começa o passeio e um festival de imagens, com a variação de ritmos iconizando o passeio do trem, entre acelerações, pausas, mudanças de cenários, num festival de intertextualidades com outras canções tropicalistas e ironizando a situação do conturbado contexto político brasileiro à época:

Quatrocentos cruzeiros de força
arrastam o rapaz e a moça

⁶⁷ Esse estilo de tipografia foi largamente utilizado por Saul Bass, que trabalhou a partir da década de 1950 com pôsteres de divulgação de filmes de diretores como Otto Preminger, Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick e Martin Scorsese. Inclusive essa utilização criativa da fonte acabou indo parar nas telas do cinema, com Bass criando “uma sequência animada de créditos de abertura que incorporasse um forte apelo gráfico e destacasse a trilha sonora” (RAIMES & BHASKARAN, 2007, p. 128).

⁶⁸ Hélio Oiticica veio a produzir uma capa de disco dos tropicalistas apenas em 1970. É dele o design gráfico do álbum *Legal*, de Gal Costa, como já observamos anteriormente.

para um lugar em cinemascope brilhante
a montanha gigante de generais verdejantes
aparece distante
o trem no espelho brilhante

Desde o primeiro beijo
arrebenta o espelho
quatrocentos cruzeiros
quatrocentos morcegos de força
o beijo, o rapaz e a moça
o trem dentro d'água
a piscina parada
ela não pensa em nada
ele pensa e não diz onde tem muita água
tudo é feliz

O trem percorre a piscina que também estava em “Baby” (“você precisa saber da piscina”) e em “Tropicália” (“no pátio interno há uma piscina”); os “morcegos de força” que estavam em “Batmacumba”; “ela não pensa em nada” se contrapõe ao “ela” que pensa em casamento na letra de “Alegria, alegria”. Entre os elementos que aparecem para assustar no Trem Fantasma está “a montanha gigante de generais verdejantes” (o verde da capa salta para este verso), numa sátira ao regime militar, que é completada com o verso “tudo é feliz”, valendo-se da ironia que abunda no disco de Tom Zé. O suspense ou o terror no passeio do trem — e que está sugerido de alguma forma na capa — ainda vai encontrar o diálogo com o cinema do “Zé do Caixão” e “os bichos da criação” que aparecem na penúltima estrofe.

Os Mutantes se situaram nessa zona entre a crítica de uma maneira leve, alegre, sendo os tropicalistas que mais estabeleceram um diálogo direto com o movimento psicodélico, principalmente com o chamado *Swinging London*⁶⁹. E a mistura dos elementos

⁶⁹ Em 1966, o diretor Michelangelo Antonioni filmou *Blow-up* (traduzido no Brasil como *Depois daquele beijo*), seu primeiro filme em língua inglesa. Ambientado em Londres, o filme transportou para a película muito da efervescência cultural em evidência à época na capital britânica. O rock, a moda, a arte, comportamento e meios de comunicação transformavam-se a passos largos, influenciando bastante os jovens. Esse clima Antonioni procurou integrar a *Blow-up*, registrando uma espécie de “hedonismo multicolorido” existente então em na capital britânica. O festival de cores vibrantes no trabalho de Thomas (no mundo da moda) contrastava, entretanto, com o lado pobre da metrópole — registrado por suas lentes em um álbum de fotos em preto e branco —, intercalando-se entre protestos contra guerras, crescimento do mercado imobiliário londrino e aumento do consumo de drogas entre os jovens. Afirma John Harris, sobre aquele cenário cultural: “por volta de 1966, uma pequena multidão de londrinos com muita identidade entre si começava a se unir no que ficaria conhecido como *underground*. Formavam uma rede de pessoas jovens e criativas, sintonizadas numa variedade de acontecimentos e alternativas culturais: a emocionante possibilidade, corporificada pelo inédito e sucesso dos grupos de rock ingleses, liderados pelos Beatles e Rolling Stones; a florescente cultura das drogas; o questionamento de determinadas imposições sociais que logo levaria à legalização do aborto e do homossexualismo; e uma situação econômica que fazia crescer as oportunidades de emprego” (HARRIS, 2006, p. 28-29).

estrangeiros com a arte brasileira, naquele momento de abertura da música e do design brasileiros, só poderia derivar de algo relacionado à *mutação*.

Dos Mutantes para (outr)as mutações

O disco dos Mutantes de 1968 tem uma característica peculiar: enquanto todos os outros discos citados têm o intérprete como o principal compositor, no caso do grupo paulistano o processo se inverte, pois das 11 músicas do repertório, apenas três⁷⁰ são de Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Dias (além de uma parceria da banda com Caetano Veloso e “Tempo no tempo”, uma versão da música “Once Was a Time I Thought”, de John Philips, gravada originalmente pelo grupo californiano The Mamas & the Papas). Portanto, a maior parte do repertório é dedicada à regravação ou interpretação de canções ainda inéditas de outros compositores, como nos casos de “Panis et circensis” e “Batmacumba”, ambas de Caetano Veloso e Gilberto Gil, cujas gravações dos Mutantes fizeram parte tanto do disco-manifesto quanto do disco de estreia da banda.

Como vimos na abordagem de Luiz Tatit, o cancionista pode ser não apenas o compositor, mas também o intérprete (e/ou o arranjador), que muitas vezes aponta um novo jeito de apresentar determinada peça de letra e melodia. Dependendo da quantidade (e principalmente qualidade) de (re)elaboração da canção, a interpretação gera novos significantes e, conseqüentemente, novos significados. Esse processo está no cerne da obra de João Gilberto, que se preocupou muito mais em ser um intérprete do que compositor — e, como já mencionamos neste estudo, fez uma triagem da canção brasileira.

Os tropicalistas adotaram essa postura crítica de João Gilberto, sentindo a necessidade de recodificar os elementos disponíveis na cultura e dar um novo rumo para a canção. Mas se o gesto bossa-novista de João Gilberto estava de alguma maneira interessado em determinadas características, como a concisão, uma interpretação não-operística, etc., os tropicalistas não (re)colocaram “a canção nos trilhos”, mas transformaram esses trilhos num labirinto repleto de bifurcações que ninguém saberia onde iria dar.

⁷⁰ Das três músicas dos Mutantes no álbum, “Ave Gengis Khan” é instrumental, não tem letra — contém apenas vocalizações e efeitos de falas em rotações alteradas, ininteligíveis.

A Tropicália se desenha então como esse momento da passagem, da abertura da canção nacional para a pluralidade assumida como procedimento, do gesto da mistura consciente, a crítica que filtra (através da imagem das “fronteiras esponjosas”) informações da tradição cultural diversa, encontrando não apenas no *meu/nosso* passado a informação cultural a ser codificada, mas também (e principalmente) com os elementos culturais do *outro* (como afirmara o Bakhtin mencionado no primeiro capítulo). Enfim: antropofagia.

Augusto de Campos (2005, p. 334) debate esse momento afirmando:

Na sua modéstia, Caetano disse que no trabalho dele e de Gil não tinha o mesmo nível da BN [*Bossa Nova*] por não apresentar uma característica formal definida. Mas, para mim, esse não “não propor uma solução formal definida” é, em si mesmo, uma técnica. É tática. É metalinguagem. É contra-estilo. Dadá também não tinha estilo. E foi justamente a “solução formal definida” que matou tão cedo a BN, apesar de João.

A seguir, fecha seu raciocínio comentando o “encerramento” (a morte) da Tropicália, e a importância para o surgimento do leque de dicções:

O Tropicalismo pode ter morrido, e Caetano e Gil foram os primeiros a antecipar a sua morte em um programa de televisão⁷¹, em fins de 1968. O que nasceu e nunca mais morrerá na música popular brasileira d.C (depois de Caetano) foi a consciência absoluta do fazer e da liberdade de fazer, a noção precisa da invenção como um processo de revolução permanente e sempre inesperada. Guerrilha artística. (CAMPOS, 2005, p. 334-335)

Ainda durante a Tropicália — dentro da delimitação temporal estabelecida no nosso estudo (em consonância com o “decreto” do fim do movimento por parte dos tropicalistas) — o disco dos Mutantes já aponta para essa fase “pós-tropicalista”, com a abertura do “leque das dicções”, que se desenvolveria bastante a partir de 1969 e seria a principal marca da canção brasileira dos anos 1970, como observa Tatit: a canção que vingaria naquela década seria “a música sem fronteiras rítmicas, históricas, geográficas ou

⁷¹ Caetano expressava a consciência dessas questões abalizadas por Augusto de Campos já desde o anúncio do “fim da Tropicália”, no final de 1968, o que voltaria a repetir em 1969, durante um programa de TV em Portugal, ao lado de Gilberto Gil. Assim falava Caetano (já no exílio, prestes a ir morar em Londres): “o nome de um movimento só existe enquanto o movimento existe e o Tropicalismo não existe mais como movimento. Ele frutificou o que nós tentamos fazer, chamou a atenção dos outros compositores novos, brasileiros. Eles foram de uma certa maneira, e modéstia à parte, influenciados pelas nossas ideias, mas nós já não estamos no Brasil e já não há o Tropicalismo como movimento” (VELOSO *in* TROPICÁLIA, 2012).

ideológicas” (TATIT, 2004, p. 227). Reiteramos que essa observação vale para o disco dos Mutantes, que apareceu num momento subsequente à divulgação das primeiras *composições* da Tropicália, sendo o disco do grupo paulistano repleto de *regravações*⁷², principal marca do repertório de João Gilberto.

O mesmo ocorreu com Gal Costa, que lançou os primeiros discos solos apenas em 1969, com um repertório chamado por muitos de “tropicalista”, mas que já apareceu num segundo momento, com a virada para a “pós-Tropicália” — com as características que aqui temos citado. Por ser apenas intérprete, as canções gravadas por Gal Costa são, naturalmente, de diversos compositores. No seu primeiro disco solo as composições são principalmente de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jorge Ben e a dupla do Iê-iê-iê: Roberto e Erasmo Carlos. Com Gal Costa já começa haver uma releitura da própria Tropicália, com a regravação de músicas que faziam parte do repertório dos tropicalistas em 1968, como “Namorinho de portão” (Tom Zé) e “A coisa mais linda que existe” (Gilberto Gil e Torquato Neto), além da gravação de “Baby” (Caetano Veloso) que já havia feito parte do disco coletivo *Tropicália ou panis et circensis*.

Então o processo da Tropicália de “revisão” da canção brasileira tratou, ainda em 1968 e mais frequentemente a partir da virada para a chamada fase pós-tropicalista, de (re)analisar criticamente as composições do próprio movimento tropicalista, processo ao qual Caetano Veloso deu sequência em sua obra musical e no livro *Verdade tropical*. Assim como no disco *Tropicália 2*, gravado por Gilberto Gil e Caetano Veloso em 1993. Os Mutantes interromperam a carreira ainda nos anos 1970 e retornaram aos palcos e ao estúdio apenas em 2006. Tom Zé segue uma carreira que Christopher Dunn classifica como *work-in-progress*, por sua escrita-rascunho e a constante revisão que faz da própria obra. Em 2012 lançou *Tropicália lixo lógico*, que é um desdobramento e uma revisão crítica da explosão informacional artística promovida pela Tropicália. Mas este será assunto para outros trabalhos.

⁷² A partir do disco de 1969 (intitulado apenas *Mutantes*), a banda inverteu o lado da balança: das dez composições do álbum, oito tinham pelo menos a participação de algum integrante da banda entre os compositores. Em 1971, na obra *Jardim Elétrico*, “Baby”, de Caetano Veloso, é a única composição que não era do grupo, e mesmo assim foi gravada em uma versão em inglês, feita pela própria banda. E em todos os discos a banda seguia sempre com variedade de ritmos, sonoridades, nunca presos a um estilo formal definido.

CONCLUSÃO

Era preciso ampliar o repertório para fazer design gráfico no Brasil, defendia Pignatari. Fazia-se necessário livrar a música brasileira do “sistema fechado”, propalava Augusto de Campos. Design gráfico e canção em meio a um conturbado cenário nacional e internacional: momento de crises, guerras, repressões, gritos por liberdade.

No Brasil coube ao movimento batizado por Tropicália assumir as questões mais incômodas e difíceis num primeiro momento: remar contra a maré, instaurar nos textos artísticos da cultura brasileira uma liberdade que era almejada também na esfera política, social e econômica. Mas a Tropicália não surgiu de repente nem “descobriu a pólvora” para tal explosão, haja vista as experimentações que também foram feitas no cinema, no teatro, nas artes plásticas (brasileiras) e toda uma cena contracultural divulgada a partir dos Estados Unidos e da Inglaterra.

O movimento tropicalista trouxe todo esse caldeirão para o centro da canção brasileira, e a força dessa produção artística se impôs, mostrando porque a Bossa Nova foi capaz de conquistar o mercado cultural norte-americano, um dos mais desejados por artistas (populares) do planeta. A Bossa Nova tinha desbravado num primeiro momento e Caetano Veloso, Gilberto Gil, Mutantes, Tom Zé e cia. decidiram atualizar e revigorar aquelas discussões acerca da canção brasileira.

Na esteira desse projeto, a Tropicália compreendeu criticamente os diálogos culturais, não apenas entre povos e culturas diversificadas, mas entre sistemas diversos das linguagens, entre artes distintas. Quando Caetano Veloso e Gilberto Gil subiram ao palco para cantar pela primeira vez suas músicas tropicalistas para a plateia e, principalmente, para a infinidade de pessoas que os viam pela televisão, no palco estavam não só a voz e os instrumentos, mas informações do cinema, das artes plásticas, da Pop Art, da comunicação de massa, etc.

Tudo começava (e acabava) *em* canção. Afinamos assim com o que Celso Favaretto sugere: que os tropicalistas levaram para a canção brasileira a discussão que já estava permeando outras esferas e manifestações artísticas. Não só levaram como ampliaram a discussão, fizeram a (re)visão crítica da própria Tropicália e deram alguns passos à frente nos procedimentos do “fazer canção” no Brasil. A canção tropicalista e seu gesto inaugural

de abertura de dicções para a esfera da comunicação de massa significou uma mudança de rumo na arte brasileira. Caminho sem volta. Mais de quatro décadas após aquela explosão ainda trazemos para os dias atuais muito daquelas discussões e procedimentos. Mas com um novo contexto, novos códigos, novas linguagens, porque só assim realmente estaria sendo compreendido o “gesto tropicalista”.

Para Santuza Cambraia Naves (2010, p. 98), a Tropicália não é mais o “artefato completo, totalmente contido na unidade música-letra”, como se apresentara a Bossa Nova, pois a canção tropicalista só se completa com o que ela considera “elementos externos”, citando arranjo, interpretação e “até mesmo capa de disco”. Já afirmamos que nosso posicionamento é consoante com os pressupostos de Luiz Tatit, considerando o cancionista como o compositor, intérprete ou compositor. Neste caso, arranjo e interpretação não podem ser considerados, na nossa visão, “elementos externos”, não só na Tropicália como em qualquer outra obra com canções produzida no Brasil.

A capa de disco, por sua vez, é outro sistema pertencente à mesma obra (ou mesmo produto) que contém as canções. Embora intrinsecamente ligados por uma questão material palpável, e uma relação evidente entre o produto e todas as suas partes (incluídos aí o disco em si e a capa), cada sistema opera com sua própria linguagem — no caso, a musical tem sua linguagem (com seus códigos) e a capa de disco opera a combinação resultante de outra linguagem. Temos, portanto, um processo de recodificação, com uma matéria-prima que está disponível na cultura e é traduzida de uma linguagem a outra, com toda uma carga de ressignificação presente na nova composição de códigos.

Portanto, da capa para o disco (ou vice-versa), temos um procedimento de tradução que não significa necessariamente uma necessidade de “se completar” através do outro sistema, de só ser inteligível a partir do outro. Não queremos negar a importância de diversas linguagens que foram utilizadas no desenvolvimento da estética e do movimento da Tropicália como um todo. Mas o que rejeitamos é a ideia de que a canção, como um sistema com sua própria codificação e com grande poder de comunicação na cultura brasileira, esteja dependente em sua análise do decifrar de elementos pertencentes a outras linguagens, haja vista a força que a canção tropicalista sustenta há mais de quatro décadas, sem que para isso tenhamos imagens de seus espetáculos à época. Material raríssimo hoje em dia, com a escassez dos arquivos da televisão brasileira. A canção tropicalista tem uma força de até hoje permanecer com ares (ou sons) de novidade. Com o que nos mostra Uspênski: as molduras como fronteiras dos textos artísticos criam mundos especiais,

especialmente delimitados e com suas próprias significações — embora haja, como enfatizamos durante todo este estudo, um intenso e constante diálogo entre os textos da cultura.

O mesmo serve para a virada de rumo produzida pelo design gráfico das capas de disco do movimento. A partir do momento em que estavam em pauta as discussões sobre os pressupostos da disciplina e do campo de atuação de design no Brasil — girando em torno da proposta pedagógica e de estilo da ESDI — a Tropicália realiza a antropofagia, devorando o que era feito de mais “moderno” ou “pós-moderno” ou “não-canônico” no design internacional (principalmente na cena jovem *underground*) e fez algo novo, brasileiro, com informações da cultura nacional. Ao mesmo tempo em que se resolvia uma questão contextualizadora, como queria João de Souza Leite (2006), também não se prendia a uma noção “nacionalista” estreita, castradora. O interesse maior era em ampliar o repertório, realizar diversos diálogos culturais, como defendia Décio Pignatari.

A Tropicália então se vale do grande alcance da música popular brasileira (no mercado de produtos “materiais” e “simbólicos”) não apenas para uma revisão da canção feita no Brasil, mas também para divulgar uma nova maneira de se comunicar através do design gráfico. As capas de disco, espalhadas pelo país em larga escala, acabaram significando a abertura de um novo momento para a disciplina e a área do design.

Foi uma virada, uma mudança de perspectiva que possibilitou a ampliação dos horizontes desses sistemas (canção e design gráfico). Houve realmente a presença de uma grande carga de informação estética, colocada tanto na música popular (considerada de entretenimento) como nas capas de disco (consideradas pertencentes a uma linguagem funcional ou publicitária). As obras da virada tropicalista de 1968 até os dias atuais geram a “desautomatização do olhar”, significam “novidade que permanecem novidade”. Até hoje ficam girando na mente.

BIBLIOGRAFIA

AGUILAR, Gonzalo. *Poesia concreta brasileira: as vanguardas na encruzilhada modernista*. São Paulo: Edusp, 2005.

ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo: a dramaturgia da forma em "Stuttgart"*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011. (Col. Cinema, Teatro e Modernidade)

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: IEB, Edusp, 1989. (Col. Reconquista do Brasil. 2. série; v. 162)

ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. 4 ed. São Paulo: Globo, 2011. (Obras completas de Oswald de Andrade)

ARISTÓTELES. *Poética* [Texto bilíngue grego-português]. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável* [cinema e pintura]. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *A imagem*. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 14 ed. Campinas-SP: Papirus, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Michel Lahud & Yara Frateschi Vieira. 12 ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 6 ed. São Paulo, HUCITEC/ EDNUB, 2008a.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 4 ed rev. e ampl. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008b.

_____. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 5 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. "A morte do autor". In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes: 2004, p. 57-64. (Col. Roland Barthes)

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

BAUDELAIRE, Charles. "O pintor da vida moderna". In: _____. *Obras Estéticas: Filosofia da Imaginação Criadora*. Trad. Edison Darci Heldt. Petrópolis: Vozes, 1993, p. 217-252.

_____. *Pequenos poemas em prosa: O Spleen de Paris*. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Hedra, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 3)

_____. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196. (Obras escolhidas; v. 1)

BORGES, Jorge Luis. “Kafka e seus precursores”. In: _____. *Outras inquisições*. Trad. David Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 127-130.

BRITO, Brasil Rocha. “Bossa Nova”. In: CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5 ed., 2 reimp. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 17-50. (Col. Debates; 3)

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. 2 reimp. São Paulo: Cosac Naify, 1999. (Série Espaços da Arte Brasileira)

CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Ed. 34, 1997. (Col. Ouvido Musical)

CAMPOS, Augusto de. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Balanço da bossa e outras bossas*. 5 ed., 2 reimp. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Col. Debates; 3)

CAMPOS, Augusto de. “Pontos-periferia-poesia concreta”. In: CAMPOS, Augusto de, *et alii*. *Teoria da poesia concreta*. 4 ed. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2006, p. 31-42.

CAMPOS, Augusto de, *et alii*. *Teoria da poesia concreta*. 4 ed. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. *Oswald de Andrade: trechos escolhidos*. 3 ed. Rio de Janeiro: Agir, 1967.

_____. *A arte no horizonte do provável*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. (Col. Debates; 16)

_____. “Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico”. In: _____. *O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 243-269.

_____. “Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira”. In: _____. *Metalinguagem & outras metas*. 2 ed. 4 reimp. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004, p. 231-255. (Col. Debates; 247)

CANDIDO, Antonio. “Crítica e sociologia”. In: _____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre o Azul, 2010, p. 13-25.

CASTRO, Ruy. “Todas as capas da Bossa Nova – bem, quase todas”. In: RODRIGUES, Caetano & GAVIN, Charles. *Bossa Nova e outras bossas: a arte e o design das capas dos LPs*. Rio de Janeiro: Ed. Viva o Rio / Petrobrás, 2005, p. 09-13.

_____. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. 3 ed. 7 reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CHIAVENATO, Júlio José. *O golpe de 64 e a ditadura militar*. 2 ed. São Paulo: Moderna, 2004.

CHKLOVSKI, Viktor. “A arte como procedimento”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. 2 imp. Porto Alegre: Editora Globo, 1973, p. 39-56.

CICERO, Antonio. “O tropicalismo e a MPB”. In: DUARTE, Paulo Sergio, & NAVES, Santuza Cambraia (org.). *Do samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003, p. 201-214.

CYNTRÃO, Sylvia Helena (org.). *A forma da festa – Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

DaMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. 6 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DINIZ, André. *Almanaque do Samba*. 2 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

DUARTE, Paulo Sergio Duarte & NAVES, Santuza Cambraia Naves (org.). *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

DUNN, Chrisptóher. “Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura”. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 59-78.

_____. “Senhor cidadão e o androide com defeito: Tom Zé e a questão da cidadania no Brasil”. In: COSTA, Nelson Barros da Costa (org.). *O charme dessa nação: música popular, discurso e sociedade brasileira*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2007b, p. 163-187.

_____. *Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. Trad. Cristina Yamagami. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

EISENSTEIN, Siérguei. “O princípio cinematográfico e o ideograma”. In: CAMPOS, Haroldo de. (org.). *Ideograma. Lógica. Poesia. Linguagem*. Trad. Heloysa de Lima Dantas. 4 ed. São Paulo: EdUSP, 2000, p. 149-166.

_____. “Stuttgart”. In: ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo: a dramaturgia da forma em “Stuttgart”*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 61-153. (Col. Cinema, Teatro e Modernidade)

FABRIS, A. “A imagem como realidade: uma análise de Blow-Up”. In: _____. *et alii*. (org.). *Estudos socine de cinema*. Ano III. Porto Alegre: Sulina, 2003, p. 69-75.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália alegoria alegria*. 3 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

FOUCAULT, Michel. “O que é um autor”. In: _____. MOTTA, Manoel Barros da. *Estética: literatura e pintura, música e cinema* / Michel Foucault. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2 ed. Rio de Janeiro:

FRASER, Tom & BANKS, Adam. *O essencial da cor do design*. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

FROSHAUG, Anthony. “A tipografia é uma grade”. In: BIERUT, Michael; HELFAND, Jessica; HELLER, Steven; POYNOR, Rick (orgs.). *Textos clássicos do design gráfico*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010, p. 187-190.

GAGE, John. *A cor na arte*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. (Col. Mundo da Arte)

GALVÃO, Walnice Nogueira. “MMPB: uma análise ideológica”. In: _____. *Sacos de gatos: ensaios críticos*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 93-119.

GARFIELD, Simon. *Esse é meu tipo: um livro sobre fontes*. Trad. Cid Knipel. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

HARRIS, John. *The Dark Side of The Moon: os bastidores da obra-prima do Pink Floyd*. Trad. Roberto Muggiati. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

HEYLIN, Clinton. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band: um ano na vida dos Beatles e amigos*. Trad. Patricia De Cia e Marcelo Orozco. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2007.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

JAFFE, Noemi. “Panis et circensis”. In: OLIVEIRA, Ana de. *Tropicália ou panis et circensis*. São Paulo: Iyá Omin, 2010, p. 32-34.

JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Col. Debates; 22)

_____. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 22 ed. São Paulo: Culturix, 2007.

LAUS, Egeu. “Capas de discos: os primeiros anos”. In: CARDOSO, Rafael (org.). *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 296-336.

LEITE, João de Souza. “De costas para o Brasil: o ensino de um design internacionalista”. In: MELO, Chico Homem de (org.). *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 252-283.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Editorial Estampa, 1978a.

LOTMAN, I. M. “Sobre o problema da tipologia da cultura”. Trad. Lucy Seki. In: SCHNAIDERMAN, Boris (org. e rev). *Semiótica russa*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini; Boris Schnaiderman e Lucy Seki. 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010, p. 31-41. (Col. Debates 162)

LÓTMAN, Iúri & USPENSKII, Borís A. “Sobre o mecanismo semiótico da cultura”. In: LÓTMAN, Iúri; USPENSKII, Borís & IVANÓV, V. *Ensaio de semiótica soviética*. Trad. Victória Navas e Salvato Teles de Menezes. Lisboa: Livros Horizonte, 1981, p. 37-65.

LOTMAN, Yuri M. *Universe of the mind: a semiotic theory of culture*. Trad. Ann Shuman. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990.

MACHADO, Irene (org.). *Semiótica da Cultura e Semiosfera*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

MACHADO, Irene. *Analogia do dissimilar: Bakhtin e o formalismo russo*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. *Escola de Semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

_____. *O filme que Saussure não viu: o pensamento semiótico de Roman Jakobson*. Vinhedo: Horizonte, 2008.

MACIEL, Luiz Carlos. *Geração em transe: memórias do tempo do Tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTINS, Luiz Renato. “Teoria da arte – teoria da montagem: poéticas do choque, de Cézanne a Outubro”. In: ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo: a dramaturgia da forma em “Stuttgart”*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 09-25. (Col. Cinema, Teatro e Modernidade)

MAZZOLENI, Florent. *As raízes do rock*. Trad. Andrea Gottlieb Castro Neves. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2012.

MCCARTHY, David. *Arte pop*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

MEDAGLIA, Júlio. *Música impopular*. 2 ed. São Paulo: Global: 2003.

MEGGS, Philip B. *História do design gráfico*: Phillip B. Meggs e Alston W. Purvis. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2009

MELLER, Lauro. *Sugar Cane Fields Forever: carnavalização, Sgt. Pepper’s, Tropicalia*. Florianópolis: UFSC, 1998. 116 p. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Curso de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, 1998.

MELO, Chico Homem de (org.). *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

MERHEB, Rodrigo. *O som da revolução: uma história cultural do rock, 1965-1969*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MONEGAL, Emir Rodriguez. “Carnaval, antropofagia, paródia”. In: Tempo Brasileiro, Número especial sobre a paródia. (62) jul./set. 1980. Rio de Janeiro, 1980, p. 06-17.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1981.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. (Coleção contemporânea: Filosofia, literatura e artes)

NEWARK, Quentin. *O que é design gráfico?* Trad. Edson Furmankiewicz. Porto Alegre: Bookman, 2009.

NUNES, Benedito. “Casa, praça, jardim e quintal”. In: _____. *Ensaaios filosóficos*. Org. e apres. Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010, p. 43-59.

_____. “Antropofagia ao alcance de todos”. In: ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. 4 ed. São Paulo: Globo, 2011, p. 07-56. (Obras completas de Oswald de Andrade)

OLIVEIRA, Ana de. *Tropicália ou panis et circensis*. São Paulo: Iyá Omin, 2010.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. “Construção do futuro e preservação do passado: JK, o presidente”. In: DUARTE, Paulo Sergio, & NAVES, Santuza Cambraia (org.). *Do samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003, p. 68-79.

PAIANO, Enor. *Tropicalismo: Bananas ao vento no coração do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1996.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp, ou, O castelo da pureza*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. 3 ed. 2 reimp. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Elos ; 13 / dirigida por J. Guinsburg)

PEDROSA, Inês. “Arautos do amor (e do prazer)”. Revista Bravo!. Ed. 172. São Paulo: Editora Abril, dezembro 2011, p. 30-34.

PERRONE, Charles A. *Letras e letras da MPB*. 2 ed. Rio de Janeiro: Booklink, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Literatura comparada, intertexto e antropofagia”. In: _____. *Flores da escrivainha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva: 1973.

_____. *Informação. Linguagem. Comunicação*. 25 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

_____. *O que é comunicação poética*. 8 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. “Nova poesia: concreta (manifesto)”. In: CAMPOS, Augusto de, et alii. *Teoria da poesia concreta*. 4 ed. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2006.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Col. Estudos; 93)

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1995.

POYNOR, Rick. *Abaixo as regras: design gráfico e pós-modernismo*. Trad. Mariana Bandarra. Porto Alegre: Bookman, 2010.

RAIMES, Jonathan & BHASKARAN, Lakshmi. *Design retrô: 100 anos de design gráfico*. Trad. Claudio Carina. São Paulo: Editora Sena São Paulo, 2007.

RAMOS *et alii*. “Semiosfera: exploração conceitual nos estudos semióticos da cultura”. In: MACHADO, Irene (org.). *Semiótica da Cultura e Semiosfera*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007, p. 27-44.

RIBEIRO NETO, Amador. “Uma levada maneira: no ar, poesia e música popular”. In: *Conceitos - Revista da Associação de Docentes da Universidade Federal da Paraíba*. João Pessoa, v. 3, 2000, p. 21-27.

_____. “Caetano Veloso: negações e dissipações de um compositor”. In: _____. (org.). *Literatura na universidade: ensaios*. João Pessoa: Ideia, 2001, p. 97-120.

RICKEY, George. *Construtivismo: origens e evolução*. Tradução: Regina de Barros Carvalho. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

RODRIGUES, Jorge Caê. “O design tropicalista de Rogério Duarte”. In: MELO, Chico Homem de (org.). *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 188-215.

_____. *Anos fatais: design, música e tropicalismo*. Rio de Janeiro: 2AB, 2007.

RODRIGUES, Caetano & GAVIN, Charles. *Bossa Nova e outras bossas: a arte e o design das capas dos LPs*. Rio de Janeiro: Ed. Viva o Rio / Petrobrás, 2005.

RODRÍGUEZ, Margarita Perera. *Coleção gênios da arte: Warhol*. Trad. Mathias de Abreu Lima Filho. Barueri: Girassol, 2007.

SAMARA, Timothy. *Grid: construção e desconstrução*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

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

SANTAELLA, Lúcia. *Convergências: poesia concreta e tropicalismo*. São Paulo: Nobel, 1986.

_____. *Produção de linguagem e ideologia*. 2 ed. rev. e ampl. São Paulo: Cortez, 1996.

_____. *Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura*. 2 ed. São Paulo: Paulus, 2004.

_____. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* 2 ed. São Paulo: Paulus, 2007.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999. (Col. Viagens da Voz)

SARDUY, Severo. “O Barroco e o Neobarroco”. In: MORENO, César Fernández (org). *América Latina em sua literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979, p. 161-178. (Col. Estudos; 52)

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-69”. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.

SEVERIANO, Jairo & MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*; vol. 1: 1901-1957. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2002. (Col. Ouvido musical)

_____. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*; vol. 2: 1958-1985. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1999. (Col. Ouvido musical)

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2002.

_____. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha: 2007.

TATIT, Luiz & LOPES, Ivã Carlos. *Elos de Melodia e Letra: análise semiótica de seis canções*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular. Da modinha ao Tropicalismo*. 5. ed. rev. aum. São Paulo: Art Editora, 1986.

_____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TREECE, David. “Melodia, texto e o cancionista, de Luiz Tatit: novos rumos nos estudos da música popular brasileira”. In: *Teresa: revista de literatura brasileira* 4/5. São Paulo, Editora 34, 2003, p. 332-349.

TYNIANOV, J. “Da evolução literária”. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, p. 105-118.

USPÊNSKI, Bóris A. “Elementos estruturais comuns às diferentes formas de arte. Princípios gerais de organização da obra em pintura e literatura”. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. In: SCHNAIDERMAN, Bóris (org.). *Semiótica russa*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 163-218.

VARGAS, Herom. *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

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

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 6 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

VILLAS-BOAS, André. *Utopia e disciplina*. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.

_____. *O que é [e o que nunca foi] design gráfico*. 6 ed. rev e ampl. Rio de Janeiro: 2AB, 2007.

VILLELA, Cesar G. *A história visual da Bossa Nova*. Cotia: Matiz, 2003.

WEILL, Alain. *O design gráfico*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

WISNIK, José Miguel. “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”. In: SQUEFF, Enio & WISNIK, José Miguel. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. 2 ed. 2 reimp. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 129-190.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

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

Filmografia

TROPICÁLIA. Direção: Marcelo Machado, produção: Denise Gomes & Paula Cosenza. São Paulo: Bossa nova films, 2012, DVD.