

BRUNO DE SOUSA FIGUEIRA

***POSICIONAMENTO NA INTERLINGUA(GEM): PROCESSOS DE CONSTITUIÇÃO
DO CÓDIGO DE LINGUAGEM DO MOVIMENTO TROPICALISTA***

UBERLÂNDIA
2021

BRUNO DE SOUSA FIGUEIRA

***POSICIONAMENTO NA INTERLINGUA(GEM): PROCESSOS DE CONSTITUIÇÃO
DO CÓDIGO DE LINGUAGEM DO MOVIMENTO TROPICALISTA***

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Estudos Linguísticos.

Área de concentração: Estudos em Linguística e Linguística Aplicada

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Fernanda Mussalim
Guimarães Lemos Silveira

UBERLÂNDIA
2021

Ficha Catalográfica Online do Sistema de
Bibliotecas da UFU com dados informados
pelo(a) próprio(a) autor(a).

F475 Figueira, Bruno de Sousa, 1990-
2021 POSICIONAMENTO NA INTERLINGUA(GEM): PROCESSOS DE
CONSTITUIÇÃO DO CÓDIGO DE LINGUAGEM DO MOVIMENTO
TROPICALISTA [recurso eletrônico] / Bruno de Sousa
Figueira. - 2021.

Orientador: Fernanda Mussalim Guimarães Lemos
Silveira .

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Pós-graduação em Estudos Linguísticos.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2021.447>

Inclui bibliografia.

1. Linguística. I. , Fernanda Mussalim Guimarães
Lemos Silveira, 1966-, (Orient.). II. Universidade
Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos
Linguísticos. III. Título.

CDU: 801

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de
acordo com o AACR2: Gizele Cristine Nunes do



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos
Linguísticos

Av. João Naves de Ávila, nº 2121, Bloco 1G, Sala 1G256 - Bairro Santa Mônica,
Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4102/4355 - www.ileel.ufu.br/ppgel - secppgel@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Linguísticos				
Defesa de:	Tese - PPGEL				
Data:	Trinta de março de dois mil e vinte e um	Hora de início:	08:30	Hora de encerramento:	13:00
Matrícula do Discente:	11623ELI015				
Nome do Discente:	Bruno de Sousa Figueira				
Título do Trabalho:	Posicionamento na interlingua(gem): processos de constituição do código de linguagem do Movimento Tropicalista				
Área de concentração:	Estudos em linguística e Linguística Aplicada				
Linha de pesquisa:	Linguagem, sujeito e discurso				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Sobre a gênese e a transmissibilidade de pré-discursos que sustentam o discurso do senso comum sobre a língua portuguesa no Brasil				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos, assim composta: Professores Doutores: Dominique Maingueneau; Antônio Fernandes Júnior; Norma Discini de Campos; Lucas Martins Gama Khalil e Fernanda Mussalim Guimarães Lemos Silveira, orientadora do candidato.

Iniciando os trabalhos, a presidente da mesa, Dra. Fernanda Mussalim Guimarães Lemos Silveira, apresentou a Comissão Examinadora e concedeu ao discente a palavra, que agradeceu a presença da banca e do público e passou à exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do discente seguiu conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Fernanda Mussalim Guimarães Lemos Silveira, Professor(a) do Magistério Superior**, em 30/03/2021, às 12:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lucas Martins Gama Khalil, Usuário Externo**, em 30/03/2021, às 12:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **ANTONIO FERNANDES JUNIOR, Usuário Externo**, em 30/03/2021, às 12:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Norma Discini de Campos, Usuário Externo**, em 30/03/2021, às 12:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Dominique Maingueneau, Usuário Externo**, em 30/03/2021, às 12:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2671142** e o código CRC **91C69269**.

A todos que ousam *caminhar contra o vento*.

AGRADECIMENTOS

À professora Fernanda Mussalim, pelo exemplo da docência e da pesquisa.

Aos meus pais, Luis e Cecília, pelo amor incondicional e pela presença em meus dias.

Ao meu irmão, Rafael, por seu companheirismo.

Aos professores da banca de defesa Antônio Fernandes Júnior, Dominique Maingueneau, Lucas Martins Gama Khalil e Norma Discini de Campos pela leitura crítica.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, pelo apoio financeiro.

Aos colegas do Círculo de Estudos do Discurso - CED, por contribuírem na minha trajetória de pesquisa.

À Fran, por toda cumplicidade.

O que nos afeta no espetáculo do homem estimulado por alguma grande paixão? São os discursos? Às vezes. Mas o que sempre sensibiliza são os gritos, as palavras desarticuladas, vozes quebradas, alguns monossílabos que escapam em intervalos, algum murmúrio na garganta, entre os dentes.

(D. Diderot)

RESUMO

Na presente tese, analisamos, sob a perspectiva teórica da Análise do Discurso (AD), sobretudo a partir das noções teóricas propostas por Dominique Maingueneau em *Discurso Literário* (2006) e *Gênese dos Discursos* (2008), aspectos da prática discursiva do movimento que ficou conhecido no campo artístico brasileiro como Tropicália. O objetivo fundamental da tese é, a partir da exploração de semioses não verbais, estender a noção de *posicionamento na interlíngua*, postulada por Maingueneau para o tratamento de textos verbais, para outras semioses, postulando a noção de *posicionamento na interlíngua(gem)* e cunhando o termo. O desenvolvimento desta tese justifica-se com base em dois argumentos centrais: i) a noção de interlíngua foi pouca explorada no campo da AD no Brasil, necessitando, pois, de uma ampliação de pesquisas a esse respeito; ii) Maingueneau postula a noção de *posicionamento na interlíngua* tendo como *corpus* de análise a literatura ocidental, sobretudo a francesa, entre os séculos XVI e XX, restringindo-se a analisar textos verbais, de modo que uma contribuição importante ao campo da AD seria demonstrar o funcionamento desse fenômeno em um *corpus* de natureza intersemiótica. Justificamos também a escolha de nosso *corpus* de análise: tendo em vista que o Movimento Tropicalista é caracterizado por um intenso trabalho estético e, principalmente, por abarcar nas suas produções semioses que extrapolam os limites da linguagem verbal – como as canções, as capas de discos e o modo como os artistas se vestem etc. –, analisar as práticas discursivas deste movimento apresenta-se como bastante produtivo para os propósitos da pesquisa. Do ponto de vista metodológico, fundamentamos as nossas análises nos pressupostos teórico-metodológicos que Dominique Maingueneau apresenta: i) em *Gênese dos Discursos* (2008), segundo os quais o analista deve tratar os seus dados a partir de um conjunto de textos e de hipóteses relacionadas a seus modos de inscrição histórica; ii) em *Discurso Literário* (2006), cuja proposta é tratar o objeto literário como um evento enunciativo, afastando-se de uma tradicional perspectiva que se preocuparia em olhar para o texto literário como reflexo do contexto ou vice-versa. A questão central que se coloca para esta pesquisa pode ser formulada da seguinte maneira: em que medida a extensão da noção de *posicionamento na interlíngua*, postulada por Dominique Maingueneau para análise de textos verbais, pode ser produtiva para a análise de textos não verbais? Em outras palavras, ao considerar textos de natureza não verbal, qual a produtividade em se postular a noção de *posicionamento na interlíngua(gem)*? Ou ainda: os sujeitos vinculados à prática discursiva de um movimento artístico-cultural, com produções em diversas semioses (e intersemióticas), inscrevem-se e posicionam-se em relação a que arquivo, de que natureza, com qual funcionamento? Em relação ao impacto da presente tese, destaca-se a contribuição ao quadro teórico-metodológico da Análise do Discurso, tendo em vista que a extensão da noção de *posicionamento na interlíngua*, para *posicionamento na interlíngua(gem)*, estabelece para a comunidade de pesquisadores um dispositivo analítico específico para tratar de *corpora* não verbais de discursos mais institucionalizados. Além disso, avaliamos que a análise de um *corpus* recortado das práticas da Tropicália, a partir de um novo mirante teórico-metodológico, pode lançar luzes sobre o movimento, uma vez que abordagens de natureza discursiva permitem dar a conhecer aspectos do funcionamento de acontecimentos sociais que passam despercebidos para abordagens puramente históricas e/ou sociológicas.

Palavras-chave: Análise do discurso; discurso constituinte; prática discursiva intersemiótica; *posicionamento na interlíngua(gem)*; Tropicália.

ABSTRACT

Under the theoretical perspective of Discourse Analysis (DA), mainly from the theoretical notions proposed by Dominique Maingueneau in *Literary Discourse* (2006) and *Genesis of Discourses* (2008), in the present dissertation, we analyze aspects of the discursive practice of the movement known in the Brazilian artistic field as *Tropicália*. From the exploration of non-verbal semioses, we set the main objective of this work as to extend the notion of *positioning in interlingua* – postulated by Maingueneau to deal with verbal texts – to other semioses, postulating the notion of *positioning in interlanguage* and coining the term. The development of this dissertation is justified on the basis of two central claims: i) the notion of interlingua has been little explored in the field of DA in Brazil, therefore requiring an expansion of research in this regard; ii) Maingueneau postulates the notion of *positioning in interlingua* via a corpus of analysis of Western literature, especially the French one, between the 16th and 20th centuries, restricting his work to the analysis of verbal texts. Thus, it would be an important contribution to the field of DA to demonstrate the functioning of this phenomenon in a corpus of intersemiotic nature. In addition, we can also justify the choice of our corpus of analysis considering that the Tropicalist Movement is characterized by an intense aesthetic work, mainly by encompassing in its productions a set of genres and productions that go beyond the limits of verbal language – such as songs, album covers, the way the artists dress, etc. –, so the analysis of the discursive practices of this movement has proved to be very productive for the purpose of this research. As regarding the methodology, we base our analysis on the theoretical-methodological assumptions that Dominique Maingueneau presents: i) in *Genesis of Discourses* (2008), according to who the analyst must treat his data from a set of texts and hypotheses related to their modes of historical inscription; ii) in *Literary Discourse* (2006), which proposal is to treat the literary object as an enunciative event, moving away from the traditional perspective that is concerned with looking at the literary text as a reflection of the context or vice versa. The central question that arises from this research can be formulated as follows: to what extent can the extension of the notion of *positioning in interlingua*, postulated by Dominique Maingueneau for the analysis of verbal texts, be productive for the analysis of non-verbal texts? In other words, when considering texts of a non-verbal nature, what is the productivity in postulating the notion of *positioning in interlanguage*? Or still: the subjects linked to the discursive practice of an artistic-cultural movement, with productions in several semioses (and intersemiotics), register and position themselves in relation to which file, of what nature, with what functioning? Regarding the impact of the present dissertation, the contribution to the theoretical-methodological framework of Discourse Analysis stands out, considering that the extension of the notion of *positioning in interlingua*, for *positioning in interlanguage*, establishes for the research community a specific analytical device to deal with non-verbal corpora of more institutionalized discourses. In addition, we believe that the analysis of a corpus cut from the practices of *Tropicália*, from a new theoretical and methodological point of view, can shed light on the movement, since the approaches of a discursive nature allows for a better understanding of aspects of the functioning of social events that would otherwise go unnoticed by purely historical and/or sociological approaches.

Keywords: Discourse analysis; constituent discourse; intersemiotic discursive practice; *positioning in interlanguage*; *Tropicália*.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01: Caetano Veloso veste o Parangolé <i>P4 Capa nº1</i> , de Hélio Oiticica (1968) - foto de Geraldo Viola.....	111
Imagem 02: Exposição <i>Tropicália</i> (1967), de Hélio Oiticica - foto de César Oiticica Filho..	113
Imagem 03: Cena do filme <i>Terra em transe</i> (1967), de Glauber Rocha - foto de divulgação..	114
Imagem 04: <i>Viraat Purushan-Vishnu-roopam</i> – pintura hindu que representa o deus <i>Vishnu</i> .	138
Imagem 05: Capa do LP <i>Axis: Bold as Love</i> (1967), da banda <i>The Jimi Hendrix Experience</i> – design: David King e Roger Law.....	138
Imagem 06: Capa do álbum <i>Tropicalia ou Panis et circensis</i> – design: Rubens Gerchman / fotografia: Oliver Perroy.....	143
Imagem 07: Capa do álbum <i>João Gilberto</i> (1961).....	146
Imagem 08: Capa do álbum <i>Vinicius e Odette Lara</i> (1963).....	147
Imagem 09: Capa dos álbuns <i>Roberto Carlos</i> (1966), <i>Erasmoo Carlos</i> (1967) e <i>Wanderléa</i> (1967).....	147
Imagem 10: Reprodução fotográfica da pintura <i>Marilyns</i> (1962) – Andy Warhol.....	149
Imagem 11: Reprodução fotográfica da pintura <i>Oh, Jeff...I Love You, Too... But...</i> (1964) – Roy Lichtenstein.....	149
Imagem 12: Reprodução fotográfica da obra <i>Planetary Folklore</i> (1964) – Victor Vasarely...	150
Imagem 13: Reprodução fotográfica da obra <i>Fall</i> (1963) – Bridget Riley.....	151
Imagem 14: Reprodução fotográfica dos pôsteres <i>New Year Bash, 1966-67</i> (1966) – Wes Wilson e <i>Junior Wells and His Chicago Blues Band</i> (1966) – Victor Moscoso.....	152
Imagem 15: Capa do álbum <i>Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band</i> (1967) – <i>The Beatles</i>	153
Imagem 16: Reprodução fotográfica das pinturas <i>Caixas de Morar</i> (1966) e <i>Elevador Social</i> (1966) – Rubens Gerchman.....	155
Imagem 17: Reprodução fotográfica da pintura <i>Bela Lindonéia</i> (1966) – Rubens Gerchman.....	156
Imagem 18: Reprodução fotográfica do poema <i>Luxo</i> (1965) – Augusto de Campos.....	157
Imagem 19: Célebre foto atribuída à <i>Semana de Arte Moderna</i> , de 1922, mas produzida somente em 1924.....	157
Imagem 20: Capa do álbum <i>Caetano Veloso</i> (1968) – design: Rogério Duarte / fotografia: David Drew Zingg.....	162
Imagem 21: Cartaz do filme <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> (1964), de Glauber Rocha – design: Rogério Duarte.....	163
Imagem 22: Capa do álbum <i>Rubber Soul</i> (1965) – <i>The Beatles</i>	166
Imagem 23: Capa do álbum <i>Gilberto Gil</i> (1968) – design: Rogério Duarte e Antônio Dias / fotografia: David Drew Zingg – <i>The Beatles</i>	167

Imagem 24: Capa de <i>Superman of 2965!</i> – volume 1, nº 181 – desenhista: Curt Swan.....	168
Imagem 25: Reprodução fotográfica da pintura <i>Não há vagas</i> (1965) – Rubens Gerchman.....	169
Imagem 26: Reprodução fotográfica de Caetano Veloso se apresentando no programa <i>Discoteca do Chacrinha</i> (1968)	171
Imagem 27: Reprodução fotográfica de Caetano Veloso posando com o figurino utilizado na <i>Noite da Banana</i> , no programa <i>Discoteca do Chacrinha</i> (1968).....	172
Imagem 28: Registro Fotográfico da banda Os Mutantes no programa de TV <i>Divino, Maravilhoso</i> (1968).....	178
Imagem 29: Registro fotográfico de Caetano Veloso e da banda Os Mutantes nos bastidores do <i>III Festival Internacional da Canção</i> (1968)	178

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
1. GÊNESE DOS DISCURSOS.....	24
Considerações iniciais.....	24
1.1 A noção de discurso em <i>Gênese dos Discursos</i>	25
1.2 As hipóteses de Dominique Maingueneau.....	26
1.3 Uma semântica global.....	27
1.4 Uma prática intersemiótica.....	30
2. O DISCURSO LITERÁRIO.....	32
Considerações iniciais.....	32
2.1 Diferentes abordagens para o fato literário e o nível discursivo.....	33
2.1.1 <i>O percurso da filologia</i>	33
2.1.2 <i>A diversidade da Nova Crítica e a posição Estruturalista</i>	36
2.1.3 <i>As relações da Nova Crítica com a Linguística</i>	37
2.1.4 <i>A emergência do “discurso” e novas abordagens</i>	39
2.1.5 <i>Instituição discursiva: instâncias diversas</i>	43
2.2 Um discurso constituinte.....	45
2.3 A paratopia no discurso literário.....	49
2.4 Cenografia.....	53
2.5 <i>Ethos</i>	61
2.6 Posicionamento no campo literário.....	65
2.6.1 <i>Autoridade e vocação enunciativa</i>	65
2.6.2 <i>Os ritos legitimadores</i>	67
2.6.3 <i>Percurso de construção e legitimação de um posicionamento</i>	69
2.6.4 <i>Um posicionamento na interlíngua e a “língua literária”</i>	71
3. O ESTATUTO CONSTITUINTE DO DISCURSO LITEROMUSICAL BRASILEIRO.....	78
Considerações iniciais.....	78
3.1 O discurso literomusical brasileiro e o seu funcionamento como discurso constituinte.....	81
4. TRADIÇÃO E VANGUARDA: CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DO MOVIMENTO TROPICALISTA.....	97
Considerações iniciais.....	97
4.1 Um breve panorama do Brasil e do mundo na década de 1960.....	98
4.1.1 <i>O cenário político e social</i>	98
4.1.2 <i>A contracultura e o surgimento do fenômeno The Beatles</i>	101
4.2 O canibalismo cultural tropicalista.....	105
4.2.1 <i>O marco zero</i>	106
4.2.2 <i>O método (neo)antropofágico</i>	109

5. UM POSICIONAMENTO NA INTERLINGUA(GEM): A MISTURA (NEO)ANTROPOFÁFICA NO CÓDIGO DE LINGUAGEM TROPICALISTA.....	124
Considerações iniciais.....	124
5.1 <i>O código de linguagem em Soy loco por ti, América.....</i>	126
5.2 A arte transnacional na identidade tropicalista.....	131
5.2.1 <i>Eles: o psicodelismo made in Brazil.....</i>	131
5.2.2 <i>Ele falava nisso todo dia: a fusão languageira tropicalista.....</i>	136
5.3 <i>Tropicália ou Panis et circensis – o álbum-manifesto tropicalista.....</i>	141
Considerações iniciais.....	141
5.3.1 <i>A capa do álbum.....</i>	142
5.4 Outros designs: as capas dos discos solos e a moda tropicalista.....	159
Considerações iniciais.....	159
5.4.1 <i>A capa do LP Caetano Veloso (1968).....</i>	160
5.4.2 <i>A capa do LP Gilberto Gil (1968).....</i>	166
5.4.3 <i>A linguagem da moda no Tropicalismo.....</i>	170
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	181
REFERÊNCIAS.....	184
ANEXOS.....	188

INTRODUÇÃO

O cenário brasileiro da década de 1960 ficou marcado na história como uma época de profundas transformações em diversos campos. Na esfera política, por exemplo, a instauração da ditadura militar, por meio do golpe de 1964, promoveu um período de repressão, violência, censura e, principalmente, de cerceamento à liberdade de imprensa e artística, sobretudo a partir do decreto do Ato Constitucional Número Cinco – AI-5, em 1968. Nos campos jornalístico, midiático e cultural, além das consequências do regime militar, uma intensa mudança também se deu em função da popularização da televisão, que gerou um grande avanço da indústria cultural de massa. Na esfera artística, em específico, consolidou-se a era dos festivais musicais, realizados e transmitidos pela TV Record, por ocasião das cinco edições do *Festival da Música Popular Brasileira*, ocorridas anualmente de 1965 a 1969 – nos palcos dos festivais apresentaram-se figuras importantes da Bossa Nova¹, do samba², da Jovem Guarda, da Música de Protesto e, também, da Tropicália³ –, movimento que, embora tenha focado suas práticas no campo da música popular brasileira, estende sua atuação em um campo discursivo⁴ mais amplo, a saber, o *campo artístico brasileiro*⁵.

À época, o Movimento Tropicalista surgiu na mesma seara de outros movimentos pertencentes ao campo das artes, que demonstravam, por meio de suas produções, o anseio de fundar uma nova arte nacional, a partir de uma nova linguagem. Referimo-nos aqui, especificamente, ao movimento cinematográfico conhecido como *Cinema Novo*, às peças da companhia de teatro *Teatro Oficina* e às exposições de artes plásticas do *Neoconcretismo*. Além do desejo por romper paradigmas no campo das artes no Brasil, o Tropicalismo partilhou com os referidos movimentos uma forte inspiração na *antropofagia*, tema do *Manifesto Antropófago*, escrito por Oswald de Andrade, no final da década de 1920.

Além disso, a sociedade brasileira da década de 1960 estava imersa, também, em um cenário internacional muito profuso de acontecimentos, o que contribuiu fortemente para a potência criativa e artística deste período no Brasil. Conforme o prefácio da obra de Granato

¹ Bossa Nova, Jovem Guarda e Música de Protesto, por serem comunidades discursivas consolidadas no campo artístico brasileiro, serão nomes grafados com as iniciais maiúsculas.

² O termo “samba” aparece na tese grafado com a inicial minúscula, por não se referir a uma comunidade discursiva, mas a um gênero musical.

³ No decorrer desta tese, a comunidade discursiva objeto do nosso trabalho será referida a partir de três sinônimos possíveis, sempre com a letra inicial maiúscula, a fim de caracterizar o seu estatuto de movimento. São eles: Tropicália, Movimento Tropicalista e Tropicalismo.

⁴ Conceito postulado por Maingueneau (1984/2008) em *Gênese dos discursos*, que será apresentado no decorrer do capítulo 1 desta tese.

⁵ A delimitação deste campo será mais bem explicitada no decorrer desta introdução e, também, no capítulo 3 desta tese.

(2018), *Das vanguardas à Tropicália: modernidade artística e música popular*, assinado por Rainer Patriota – professor de música da Universidade Federal da Paraíba,

não seria exagero dizer que o mundo tal como hoje o conhecemos surgiu, em grande medida, das transformações ocorridas ao longo dessa ruidosa e ensolarada década. O mundo da cultura *pop* e jovem, da liberdade sexual e de costumes, de amor ecológico e cósmico, do orientalismo e multiculturalismo. O anticoncepcional, o rock, o *free-jazz*, Bob Dylan, Kerouac, Maio de 68, Primavera de Praga, Martin Luther King, Woodstock, Ravi Shankar, a invenção do computador, a TV a cores, a viagem espacial: sem dúvida, trata-se de um momento inaugural para nós, pós-modernos.

A efervescência desse período atingiu, no Brasil, especialmente a juventude universitária que, dividida por posicionamentos políticos e culturais antagônicos, ocupou certo lugar de protagonismo nas disputas discursivas ocorridas no campo da arte à época. O embate sobre ser permitido à música nacional admitir ou não os ritmos estrangeiros, por exemplo, foi uma pauta central entre os artistas e os jovens neste contexto. Esses conflitos, conforme as reflexões e informações que compõem esta tese, serão capitais para compreender o que foi a Tropicália enquanto posicionamento no interior do campo discursivo artístico brasileiro.

Em vista disso, no ano de 1966, em debate publicado no segundo número da *Revista de Civilização Brasileira* - RCB⁶, com o tema *Que caminhos seguir na música popular brasileira*⁷, o então recém compositor Caetano Veloso⁸ declarou:

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 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 Graça (que pouca gente conhece) sugerirem

⁶ A *Revista Civilização Brasileira*, também conhecida como RCB, foi uma revista da editora Civilização Brasileira e circulou no Brasil na década de 1960. O periódico é considerado historicamente como um veículo de resistência cultural à ditadura militar, visto que deu voz a uma série de artistas, intelectuais, escritores, poetas, cineastas, sociólogos e filósofos que refletiram sobre a realidade brasileira à época.

⁷ O texto completo da mesa-redonda está disponível em: <<http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraididos/reportagens-historicas/que-caminhos-seguir-na-mpb>>.

⁸ Caetano Veloso iniciou sua carreira como compositor em 1965, com o lançamento do compacto *Samba em Paz/Cavaleiro*, com o selo da gravadora RCA Victor.

esta retomada, em nenhum deles ela chega a ser inteira, integral. (VELOSO, 1966)

Ainda de forma antecedente ao ponto de origem da Tropicália de fato, datado em 1967 – segundo a maioria dos críticos e pesquisadores do movimento –, a reflexão de Caetano na RCB já expunha as polêmicas que acirravam o debate em torno da produção artística no Brasil, como o fato de o samba repelir a influência de outros gêneros (e instrumentos) em sua composição, por exemplo. Ademais, a análise de Veloso também já colocava em cena o seu paradoxal projeto tropicalista – ou pelo menos indiciava o seu desejo: *a busca pela retomada da tradição musical brasileira simultaneamente à necessidade de recriação, renovação e ruptura*. Conforme afirma Tatit (2012, p. 275):

Caetano detinha, nos idos de 1967 e 1968, dois projetos para a canção brasileira. Um projeto explícito e ruidoso comprometido com a ruptura e a dessacralização de padrões coercitivos que imperavam na MPB da época e outro implícito e em tom mais paciente que buscava reaver, na nova era, o *ethos* da canção de rádio.

Embalada por esse ideário de Caetano, que parecia coincidir com o que Gilberto Gil também planejava para a Música Popular Brasileira – MPB⁹, a Tropicália teve o seu marco zero em 1967, no III Festival da Música Popular Brasileira¹⁰, da TV Record de São Paulo, conforme aponta Celso Favaretto (2007). Nesse cenário, embora o Tropicalismo ainda não tivesse um *status* de grupo organizado, as canções de Caetano (*Alegria, alegria*) e Gil (*Domingo no parque*) já indicavam os contornos do movimento, sobretudo por destoarem das demais canções tidas como pertencentes à MPB. *Domingo no parque*, por exemplo, que foi executada por Gilberto Gil e pela banda *Os Mutantes*, apresentava os arranjos inovadores de Rogério Duprat em uma canção que misturava berimbau e guitarra elétrica – uma junção de roda de capoeira com o rock norte-americano.

Do mesmo modo, *Alegria, alegria*, que foi interpretada por Caetano, também em conjunto com uma banda de apoio, os argentinos dos *Beats Boys*, chocou os mais

⁹ O musicólogo e jornalista Zuza Homem de Mello, além de outros historiadores, defende que a sigla grafada com letras maiúsculas ou minúsculas representa músicas distintas: MPB (com letras maiúsculas) refere-se às canções produzidas entre 1965 a 1972, defendidas em festivais da canção. Já mpb (com letras minúsculas) representa todas as músicas feitas no Brasil, sem distinção de período. Nesta tese, sem o objetivo de se filiar a algum desses conceitos, utilizamos o termo “MPB”, com a grafia maiúscula, para nos referir à música popular brasileira em geral, e não a um posicionamento em específico.

¹⁰ O Festival de Música Popular Brasileira de 1967 foi a terceira edição do Festival de MPB organizado pela TV Record. Aconteceu entre 30 de setembro e 21 de outubro de 1967, com todos os eventos sendo realizados no Teatro Record Centro, em São Paulo, com apresentação de Sônia Ribeiro e Blota Júnior.

“tradicionalistas” pela presença da guitarra elétrica em seu arranjo, instrumento que, segundo o posicionamento de uma parcela da esquerda da época (representado na música sobretudo pelo samba e pela Música de Protesto), demonstrava uma alienação cultural, tendo em vista que a guitarra era símbolo de um gênero tipicamente “americano”, o *rock’n’roll*, e até então nunca tinha sido utilizada em um festival de MPB. Conforme Hermeto (2012, p. 118):

Usar todos os modos de dizer significava valorizar a pluralidade e a diversidade, incorporando à canção popular elementos que a MPB de então rechaçava em função de princípios político-estéticos ou mesmo de hábito. Os tropicalistas chocaram o campo artístico, bem como parte do público e da crítica, com uma produção incomum para o contexto, em termos de gênero (como o rock e o samba-canção), timbres (como a guitarra elétrica e o sintetizador), temas (como o amor romântico, o consumo e a sexualidade) e performances (em termos vocais, corporais e instrumentais).

No entanto, foi somente com o lançamento, em 1968, do álbum *Tropicália ou Panis et circensis* (1968), que o Tropicalismo se despontou como um movimento organizado, que teve seu fim oficial instituído no mesmo ano, por ocasião da prisão de Gil e Caetano, 14 dias após o AI-5 entrar em vigor. O referido LP, além de já fazer menção no seu título ao nome do movimento e estampar na capa os seus principais integrantes (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Nara Leão, Tom Zé, Os Mutantes, Capinam e Rogério Duprat), apresenta em sua essência, seja pelas canções, pela capa do álbum, ou pelas performances dos artistas, as bases referenciais da Tropicália. Severiano (2017, p. 383) sintetiza as principais influências do movimento:

O Tropicalismo misturava influências da música pop internacional, em especial dos Beatles, com a utilização do instrumental eletroeletrônico; de várias vertentes de nossa música, inclusive do brega-popularesco; do cinema de Glauber Rocha; do projeto de arte ambiental de Hélio Oiticica, de onde veio o nome Tropicália; da antropofagia literária de Oswald de Andrade, cuja peça *O rei da vela* acabara de ser ressuscitada por José Celso Martinez Corrêa; e da poesia concreta dos irmãos Campos, Augusto e Haroldo, e de Décio Pignatari, intelectuais que se entusiasmaram com o movimento, dando-lhe suporte teórico. A ideia era que o produto-síntese de todas essas influências revolucionaria a música brasileira, renovando-a e tornando-a mais universal.

Tendo isso em vista, objetivamos analisar nesta tese, sob a perspectiva teórica da Análise do Discurso, sobretudo a partir das noções teóricas propostas por Dominique Maingueneau em *Discurso Literário* (2006), aspectos da prática discursiva do Movimento Tropicalista, a fim de estender a noção de *posicionamento na interlíngua*, postulada por Maingueneau, uma vez que empreenderemos nossas análises também sobre semioses não

verbais (o autor investiu exclusivamente na análise de textos verbais, não tendo sido seu objetivo demonstrar a aplicabilidade da noção de *posicionamento na “interlíngua”*¹¹ em produções de outras semioses). Nesse sentido, consideramos que mobilizar produções discursivas criadas sob a semântica da Tropicália é uma escolha fortemente alinhada ao nosso objetivo teórico, visto que o movimento tem por característica abarcar um conjunto de gêneros e produções que extrapola os limites da linguagem verbal, como as canções, as capas de discos, as performances dos artistas no palco, o modo como se vestem etc.

Mais especificamente, justificamos o investimento no objetivo central desta tese tendo como base dois argumentos fundamentais: i) a noção de *posicionamento na interlíngua* foi pouco explorada no campo da AD no Brasil, necessitando, pois, de uma ampliação de pesquisas a esse respeito; ii) Maingueneau postula sobre *posicionamento na interlíngua* tendo como *corpus* de análise a literatura ocidental, sobretudo a francesa, entre os séculos XVI e XX, restringindo-se a analisar, conforme já dito, textos verbais, de modo que seria uma contribuição importante ao campo da AD demonstrar o funcionamento desse fenômeno em um *corpus* de natureza intersemiótica.

Considerando-se as justificativas supracitadas, esta tese tem como ponto central, de modo mais específico, a seguinte pergunta: como o fenômeno do *posicionamento na interlíngua*, que foi observado por Dominique Maingueneau em textos de linguagem verbal, pode ser considerado em produções de outras semioses? Em outras palavras, ao se considerarem textos de natureza não verbal, como podemos pensar em *posicionamento na “interlíngua”*? Ou ainda, os sujeitos pertencentes a determinado movimento artístico-cultural, com produções em diversas semioses, inscrevem-se e posicionam-se em relação a que arquivo do campo, de que natureza, com qual funcionamento?

A escolha por analisar o funcionamento discursivo da Tropicália, sobretudo com enfoque nas produções não verbais, justifica-se, ainda, pela representatividade que o movimento tem no interior do campo artístico brasileiro, e por ter como tônica um forte trabalho estético de natureza intersemiótica. Desse movimento, recortamos como nosso *corpus* de análise, fundamentalmente: i) três canções tropicalistas, a saber, *Soy loco por ti, América* e *Eles*, do álbum *Caetano Veloso* (1968), e *Ele falava nisso todo dia*, do álbum *Gilberto Gil* (1968); ii) três capas de LPs representativos do movimento – *Tropicália ou Panis et circensis* (1968), *Caetano Veloso* (1968) e *Gilberto Gil* (1968); e iii) três registros fotográficos datados no

¹¹ Inicialmente, mobilizaremos o termo “*interlíngua*” aspeado, referindo-se a semioses não verbais, já que, nesse caso, não é possível falar em “língua” em sentido *stricto sensu*. Posteriormente, referiremos a esta noção como *posicionamento na interlíngua(gem)*.

período instituído do movimento, em 1968, com base nos quais analisaremos a moda assumida pela comunidade discursiva dos tropicalistas. Especificamente, referimo-nos aqui a um registro fotográfico de Caetano Veloso quando se apresentou no programa *Discoteca do Chacrinha*, da TV Globo; uma foto posada de alguns dos tropicalistas (Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rita Lee, Gal Costa, Sérgio Dias e Arnaldo Baptista) nos bastidores do programa *Divino Maravilhoso*, da TV Tupi; e um registro fotográfico feito nos bastidores do *III Festival Internacional da Canção*, transmitido pela TV Record, em que Caetano Veloso e os integrantes da banda *Os Mutantes*, Rita Lee, Sérgio Dias e Arnaldo Baptista, posam trajando o mesmo figurino usado na performance do concurso.

A abordagem desse *corpus* apresentado se dará, fundamentalmente, a partir de um dispositivo analítico proposto em Pêcheux (1983/2002), segundo o qual a análise contempla um batimento entre os momentos de descrição e interpretação do objeto, sem, entretanto, considerar que esses movimentos sejam indiscerníveis. Assumiremos também os pressupostos teórico-metodológicos de Dominique Maingueneau (1984/2008) apresentados em *Gênese dos discursos*, que consideram que o analista deve tratar os seus dados a partir de um conjunto de textos e de hipóteses históricas, que poderão ser confirmadas ou refutadas mediante a análise realizada. Seguiremos ainda os postulados de Maingueneau (2006) em *Discurso Literário*, segundo o qual o objeto literário deve ser abordado como um evento enunciativo, afastando-se de uma tradicional perspectiva que se preocuparia em olhar para o texto literário como reflexo do contexto ou vice-versa. Alinharemos-nos à perspectiva do autor, segundo a qual o texto (para o nosso trabalho, verbal e não verbal) deve ser compreendido como uma forma de gestão do contexto.

Faz-se necessário ressaltar, também, que, ainda que assumamos as postulações feitas por Dominique Maingueneau em *Discurso Literário*, buscamos validá-las em um outro campo discursivo, a saber, o artístico brasileiro. Em função disso, o capítulo 3 desta tese apresenta uma pesquisa feita por Nelson Barros da Costa, intitulada *Música popular, linguagem e sociedade: analisando o discurso literomusical brasileiro* (2012), cujo resultado demonstrou que a prática literomusical brasileira adquiriu em nosso país um estatuto de discurso constituinte¹² e que, portanto, pode ser tratada de forma análoga ao discurso literário. Porém, é importante fazer uma ressalva em relação à especificidade do nosso objeto de estudo: enquanto Costa (2012) analisou a prática literomusical brasileira, inserida no interior do campo da MPB, recortamos para este trabalho um campo mais abrangente, conforme já mencionamos, o artístico brasileiro.

¹² Trataremos deste conceito, fundamentalmente, no decorrer do capítulo 2 desta tese, intitulado *O discurso literário*.

Em outras palavras, mesmo que o nosso *corpus* também seja vinculado à prática literomusical brasileira, a Tropicália nos impõe a necessidade de um alargamento nos limites do campo que, ao invés de ser tão somente o da MPB, extrapola para o campo da arte no Brasil em geral. Isso porque, conforme será possível observar no decorrer desta tese, a Tropicália se posiciona em relação a um arquivo que vai além dos limites do campo da música, não sendo profícuo fazer, portanto, um recorte restrito a esse campo. Além disso, a prática tropicalista, embora coloque em pauta discussões fundamentais à MPB, provoca um impacto mais vasto, visto que mantém também uma intrínseca relação com produções artísticas de outras naturezas, e não apenas com a musical. Esse procedimento de delimitação de um campo, o qual justificaremos mais detidamente no capítulo 3 desta tese, é fruto de um gesto metodológico em que o analista se baseia em hipóteses, fundadas na história, sobre o seu *corpus*. A respeito dessa metodologia, Maingueneau (2008, p. 34) elucida e exemplifica:

Como era de se esperar, a delimitação de tais campos não tem nada de evidente, não basta percorrer a história das idéias para vê-los oferecer-se por si mesmos à apreensão do analista. Nesse nível, é forçoso fazer escolhas, enunciar hipóteses: por exemplo, para nosso *corpus* de referência, isolamos um campo “devoto”, em vez de nos contentar em visar diretamente um campo “religioso”. Enquanto seres de razão, esses campos não coincidem com um recorte empírico organizado em termos de autores; sabe-se que um autor como Antoine Arnauld é tanto autor das chamadas *Grammaire e Logique* de Port-Royal quanto de escritos religiosos: isso não é, evidentemente, razão para incluir a gramática e a lógica no campo devoto. Certamente, é inevitável interrogar-se sobre tal referência, mas não se deve fazer disso uma preliminar. É no interior do campo discursivo que se constitui um discurso, e levantamos a hipótese de que essa constituição pode deixar-se descrever em termos de operações regulares sobre formações discursivas já existentes. O que não significa, entretanto, que um discurso se constitua da mesma forma com todos os discursos desse campo; e isso em razão de sua evidente heterogeneidade: uma hierarquia instável opõe discursos dominantes e dominados e todos eles não se situam necessariamente no mesmo plano. Não é possível, pois, determinar *a priori* as modalidades das relações entre as diversas formações discursivas de um campo.

Esta tese está organizada em cinco capítulos, sendo três de fundamentação teórica, um de apresentação das condições de produção e circulação da obra tropicalista e um de análise. Tendo em vista essa organização, os capítulos que constam neste trabalho são: i) *Gênese dos discursos*; ii) *O discurso literário*; iii) *O estatuto constituinte do discurso literomusical brasileiro*; iv) *Tradição e vanguarda: condições de produção do Movimento Tropicalista*; e v) *Um posicionamento na interlíngua(gem): a mistura (neo)antropofágica no código de linguagem tropicalista*.

No capítulo 1, apresentaremos as sete hipóteses de que Dominique Maingueneau lança mão em sua obra *Gênese dos discursos* (2008), dando enfoque principalmente às teses da *semântica global*, da *polêmica como interincompreensão* e da *prática intersemiótica*. As questões que Maingueneau propõe nesse estudo são fundamentais para compor a base teórico-metodológica desta tese, já que o autor, em *Gênese*, postula a existência de uma semântica global, isto é, todos os planos de um discurso, sejam eles verbais ou não, remetem a um mesmo sistema de restrições que, por sua vez, regula aquilo que pode ser enunciado sob esse discurso.

No capítulo 2, *O discurso literário*, apresentaremos o que Maingueneau descreve e postula a respeito do estatuto do discurso literário, a fim de dar a conhecer o seu modo de funcionamento e a maneira pela qual ele valida a si mesmo como um discurso constituinte. Além disso, apresentaremos categorias discursivas relevantes a nossa tese, tais como: paratopia, embreantes paratópicos (cenografia, *ethos* e código de linguagem) e, enfim, a noção fundamental para esta tese, a saber, a de *posicionamento na interlíngua*.

Conforme já mencionamos anteriormente, no capítulo 3, intitulado *O estatuto constituinte do discurso literomusical brasileiro*, exporemos a tese de Nelson Barros da Costa, segundo o qual o discurso literomusical brasileiro adquiriu um *status* de discurso constituinte e, desse modo, possui um funcionamento discursivo análogo ao que Maingueneau postula como sendo característico do discurso literário. Explicitaremos, neste capítulo, ainda, em que medida a Tropicália, vinculada à prática literomusical brasileira, situa-se além das margens do campo da MPB, isto é, em um campo mais amplo: no interior do campo artístico brasileiro.

No capítulo 4, *Tradição e vanguarda: condições de produção do Movimento Tropicalista*, apresentaremos o cenário político, social e cultural à época do surgimento da Tropicália; quais são as suas principais fontes e referências nos diversos campos da arte; e de que maneira a antropofagia proposta pelo autor modernista Oswald de Andrade, na década de 1920, ressoa na constituição do Tropicalismo.

No quinto e último capítulo, intitulado *Um posicionamento na interlíngua(gem): a mistura (neo)antropofágica no código de linguagem tropicalista*, no qual se concentra a análise dos objetos que constituem o nosso *corpus*, analisaremos as produções discursivas em torno da Tropicália, sobretudo as que são constituídas por linguagem não verbal, como as canções, as capas de discos, as vestimentas dos tropicalistas etc., a fim de demonstrar como se dá o processo de *posicionamento na “interlíngua”* em semioses não verbais – doravante referido como *posicionamento na interlíngua(gem)*, ao menos quando se tratar da consideração de textos não verbais.

Nas considerações finais, entre outras coisas, buscaremos enfatizar não apenas a necessidade de se cunhar o termo *posicionamento na interlingua(gem)*, mas também demonstrar a relevância e produtividade de extensão da noção de *posicionamento na interlíngua* (postulado por Maingueneau para tratamento do texto literário de natureza verbal) para *posicionamento na interlingua(gem)*. Mais que isso ainda, considerando que:

- i) assumimos a tese de que analisamos um discurso constituinte (a Tropicália está vinculada à prática literomusical da MPB, instaurada, entretanto, do ponto de vista do recorte metodológico, no amplo campo discursivo de arte nacional);
- ii) trata-se de um movimento, por natureza, intersemiótico – o código de linguagem de uma canção, por exemplo, resulta do posicionamento de seu autor em relação, concomitantemente, à interlíngua (verbal) e à interlingua(gem) (semiose de natureza musical);

buscaremos sustentar a tese de que a noção de *posicionamento na interlingua(gem)* pode, em se tratando de intersemioses, subsumir a noção de *posicionamento na interlíngua*.

A seguir, apresentaremos o capítulo teórico que trata de *Gênese dos Discursos*, além de suas principais teses, necessárias para o desenvolvimento deste trabalho.

1. GÊNESE DOS DISCURSOS

Eu vou

Por que não? Por que não?

(Caetano Veloso, *Alegria, alegria*)

Considerações iniciais

Em *Gênese dos Discursos* (1984/2008), Dominique Maingueneau se dedica fundamentalmente a defender sete teses que demarcam um modo próprio – fundante – de se fazer pesquisa em Análise do Discurso. Publicada no Brasil em 2005, a partir da tradução do linguista Sírio Possenti, *Gênese* é fruto de uma reflexão teórico-metodológica procedente de uma extensa pesquisa empírica realizada por Maingueneau sobre a semântica dos discursos devotos do século XVII na França. A pedido do filósofo Michel Meyer, responsável pela coleção *Philosophie et langage*, Maingueneau foi levado a se debruçar sobre esse trabalho analítico e a desenvolver reflexões teóricas que culminaram em *Genèses du discours*, título da obra original, lançada em 1984, e que provocou uma profunda renovação nos estudos do discurso.

Passadas mais de três décadas de sua publicação, embora *Genèses* já esteja fortemente inserida no campo da AD, provocando inúmeros desdobramentos teóricos e analíticos, à época de seu lançamento, o trabalho era considerado atípico. Maingueneau explica (2008, p. 12) que “*Gênese do Discurso* fez parte dessas obras que propunham outros conceitos, outras formas de pensar e estudar o discurso”, indicando a força que seu trabalho exerceu na renovação da AD. No tópico de apresentação do livro, na edição brasileira, Possenti (2008, p. 8) busca definir *Gênese* da seguinte forma:

Trata-se de um trabalho que, ao mesmo tempo, propõe uma concepção global, bastante própria e original de discurso, e que também desenha para seu leitor, implicitamente, um roteiro de trabalho que adquire traços de uma metodologia que pode ser seguida em pesquisas sobre outros *corpora*.

No prefácio da edição brasileira, de *Gênese*, Maingueneau indica pontos discutíveis da obra, com destaque para o uso “frouxo” – utilizando as suas próprias palavras – do termo “formação discursiva”, que deve ser compreendido, preferencialmente, segundo o autor, como “posicionamento”. Ademais, Maingueneau aponta também para questões antecipadas em

Gênese que, posteriormente, mostraram-se bastante fecundas em seus estudos, como as noções de “comunidades discursivas”, “prática discursiva”, *ethos* e cena de enunciação.

O autor afirma que o fundamental na sua obra não é considerar que, a partir de postulados teóricos, seja possível deter o sentido do texto, mas que os seus modelos metodológicos sirvam de inspiração para estimular novas pesquisas. Além disso, considerando como unidade de análise pertinente da AD não uma formação discursiva, mas a interação entre formações discursivas, Maingueneau (2008, p.14) explica que sua obra buscou “modelizar aquilo que ainda hoje permanece muito frequentemente um simples axioma, a saber, o primado do interdiscurso”.

1.1 A noção de discurso em *Gênese dos Discursos*

Com o objetivo de sinalizar o posicionamento teórico que fundamenta *Gênese*, Maingueneau (2008, p. 15) apresenta ao seu leitor, na seção introdutória da obra, a sua aceção para o conceito de *discurso*: “em uma primeira aproximação, na perspectiva da ‘escola francesa de análise do discurso, entenderemos por ‘discurso’ uma dispersão de textos, cujo modo de inscrição histórica permite definir como um espaço de regularidades enunciativas”. O autor também retoma a concepção foucaultiana, ao citar *A arqueologia do saber*. Nessa perspectiva, discurso deve ser compreendido como

um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época, e para uma área social, econômica, geográfica ou linguística dada, as condições de exercício da função enunciativa (FOUCAULT, 1969 *apud* MAINGUENEAU, 2008, p. 16)

Esse conjunto de regras, que pode ser entendido, conforme Maingueneau, como um sistema de restrições, limita aquilo que é dizível em cada discurso. Em outras palavras, no nível discursivo, no interior de um idioma específico, para um sociedade particular, e em um lugar e um dado momento delimitado da história, somente uma parte desse dizível pode ser acessada. Nesse sentido, aquilo que é dizível constitui, pois, o sistema que regula a identidade daquele discurso que o circunscreve.

Desse modo, Maingueneau (2008, p. 16) explica que o analista irá lidar, em sua atividade discursiva, com objetos integralmente linguísticos e integralmente históricos, cujo sistema de restrições supõe que não se pode dizer tudo sob aquele discurso. A partir dessa consideração, o autor define que “as unidades do discurso constituem, com efeito, sistema,

sistemas significantes, enunciados, e, nesse sentido, têm a ver com uma semiótica textual; mas eles também têm a ver com a história que fornece razão para as estruturas de sentido que elas manifestam”.

1.2 As hipóteses de Dominique Maingueneau

O termo “discurso” é utilizado por Maingueneau, em *Gênese dos Discursos*, para se referir à relação que une os conceitos de formação discursiva (sistema de restrições de boa formação semântica) e superfície discursiva (conjunto de enunciados produzidos de acordo com o sistema de restrições). A esse respeito, o autor explica:

fazendo isso, não nos afastaremos da prática usual dos locutores: evocar “o discurso da arte”, o “discurso feminista” etc.... é menos remeter a um conjunto de textos efetivos do que a um conjunto virtual, o dos enunciados que podem ser produzidos de acordo com as restrições da formação discursiva. (MAINGUENEAU, 2008, p. 20)

Maingueneau elabora, ainda, sete hipóteses para se pensar o discurso; apresentamos, a seguir, em linhas gerais, cada uma delas:

i) O interdiscurso precede o discurso, de modo que a unidade de análise pertinente não é o discurso, mas o espaço de trocas entre vários discursos adequadamente escolhidos.

ii) A relação interdiscursiva constitui-se por meio da interação semântica entre os discursos, por meio de um processo de tradução, ou melhor, de *interincompreensão* regrada: a relação de um discurso com o Outro se dá sob a forma de “simulacro” que dele se constrói.

iii) Existe um *sistema de restrições semânticas globais* cujo caráter “global” manifesta-se no fato de ele restringir todos os planos discursivos (vocabulário, temas, intertextualidade, instâncias de enunciação, entre outros.)

iv) O sistema de restrições deve ser entendido como um modelo de *competência interdiscursiva* que consiste na capacidade dos enunciadores de um discurso em dominar as regras que os permitem produzir e interpretar enunciados resultantes de sua própria formação discursiva, bem como distinguir enunciados compatíveis com formações discursivas antagonistas.

v) O discurso deve ser entendido como *prática discursiva*, e não somente como um conjunto de textos. O sistema de restrições semânticas permite tornar os textos em mesma medida com a “rede institucional” de um “grupo”, aquele que a enunciação discursiva ao mesmo supõe e torna possível.

vi) A prática discursiva pode ser considerada como uma *prática intersemiótica*, que integra produções de diferentes domínios semióticos (pictórico, musical, etc.), visto que ela não define apenas a unidade de um conjunto de enunciados, mas é também pertinente a outros domínios.

vii) O recurso a esses sistemas de restrições não implica uma dissociação entre a prática discursiva e outras séries de seu ambiente sócio-histórico. Ele abre a possibilidade de isomorfismos entre o discurso e essas outras séries. Assim, a formação discursiva revela-se como “esquema de correspondência” entre campos, aparentemente heterônimos.

Apresentadas as sete hipóteses defendidas em *Gênese dos Discursos*, trataremos, a seguir, especificamente, de dois dos postulados teóricos propostos pelo autor que ajudam a compreender algumas passagens desta tese, a saber: o da existência de uma *semântica global* e o postulado discursivo como *prática intersemiótica*.

1.3 Uma semântica global

Um dos principais temas desenvolvidos por Maingueneau em suas pesquisas no campo da AD é o da semântica global, conceito que mobilizamos, no capítulo de análise desta tese, com a finalidade de apresentar pontos de intersecção entre essa proposição e a noção de *posicionamento na interlíngua/interlingua(gem)*. Correspondente à terceira hipótese apresentada em *Gênese*, citada no tópico anterior, Maingueneau afirma que todo discurso é regulado por uma semântica global, isto é, todos os planos da discursividade, seja a intertextualidade, o tema, o vocabulário, o modo de enunciação e de coesão etc. são regulados por um mesmo sistema de restrições semânticas, que fixa os critérios que definem o que é possível ou não de ser enunciado do interior de um determinado posicionamento.

Isso se equivale a dizer que não há um plano privilegiado na apreensão dos discursos, de modo que sobre uma pintura, uma performance, um documento, ou qualquer outra produção

semiótica de determinado discurso, incide um mesmo sistema de restrições. Desse modo, ao invés de dissociar esses planos do discurso, o analista deve concebê-los de forma integrada, todos ao mesmo tempo, seja na ordem dos enunciados ou na ordem da enunciação. O autor explica, ainda, que a ordem de sucessão desses planos é totalmente arbitrária, não podendo o enunciador ou mesmo o analista escolher previamente um plano em detrimento de outro. Tendo isso em vista, a fim de fundamentar a sua hipótese de uma semântica global, Maingueneau apresenta alguns possíveis planos da discursividade, dos quais trataremos a seguir. Antes, porém, vale ressaltar que estas são apenas algumas dimensões do discurso, sendo possível a consideração de outras.

Inicialmente, Maingueneau trata da dimensão da *intertextualidade*, explicando que é neste plano do discurso que ocorrem as relações intertextuais que legitimam o discurso em questão. Conforme o autor, todo posicionamento no campo discursivo determina certa maneira de citar (ou não) os discursos anteriores do mesmo campo, e a essa atribuição de certas filiações e de recusa de outras no interior do campo é dado o nome de intertextualidade interna. Já a intertextualidade externa é definida como o posicionamento de determinado discurso motiva o modo como textos de outros campos serão ou não citados.

Sendo o *vocabulário* outra dimensão discursiva tratada por Maingueneau, o autor explica que nenhum discurso possui um léxico próprio, sendo a palavra por si só uma unidade de análise não produtiva. Todavia, uma palavra assume uma significação ou outra em função do sistema de restrições que regula o discurso em cena e, nesse sentido, o vocabulário mobilizado no interior de uma prática discursiva específica se torna uma dimensão de análise pertinente ao analista do discurso.

Do mesmo modo como ocorre com a dimensão vocabular, o *tema* também só será pertinente ao analista do discurso quando se leva em conta o seu tratamento semântico e o sentido que ele assume no interior de um dado posicionamento. Nesse sentido, os temas de um discurso são mobilizados em função do seu próprio sistema de restrições, sendo possível que haja, conforme Maingueneau, os temas impostos pelo campo e os temas específicos de dado discurso. Os primeiros, por serem obrigatórios, podem ser subdivididos em compatíveis – os que convergem com o sistema de restrições semânticas do discurso –, e os incompatíveis – aqueles que não se alinham ao filtro semântico, mas que fatalmente precisam ser integrados de alguma forma à prática discursiva em cena. Já os temas específicos correspondem aos que são próprios do discurso e, por isso, estabelecem uma relação privilegiada com o sistema de restrições do discurso em questão.

Maingueneau também discorre sobre a dimensão que define o *estatuto do enunciador e do destinatário* de um discurso. Conforme o autor esclarece, por também ser dependente da competência discursiva de cada discurso, o estatuto do enunciador e do destinatário é mobilizado para autolegitimação, de acordo com o seu sistema de restrições semânticas. Tendo isso em vista, o estatuto textual dos enunciadores não coincide biograficamente com os autores, como é o caso que Maingueneau (2008, p. 87) apresenta a partir do seu *corpus* de análise:

No discurso humanista devoto, por exemplo, o enunciador se considera integrado a uma “Ordem”: é membro de uma comunidade religiosa reconhecida, bispo, mestre escola... e dirige-se a destinatários também inscritos em “Ordens” socialmente bem caracterizadas (enquanto pais de família, magistrados, donas de casa etc.).”

A *dêixis enunciativa*, outra dimensão discursiva tratada por Maingueneau, diz respeito a coordenadas espaço-temporais que cada discurso constrói por ocasião de seu filtro semântico. O autor sublinha que essa *dêixis* não é determinada pelas datas e locais em que os enunciados foram produzidos, mas pelas coordenadas discursivas que legitimam a sua própria enunciação. A respeito das coordenadas espaço-temporais da *dêixis*, Maingueneau (2008, p.88) exemplifica:

O espaço-tempo no interior do qual Hegel [...] escreve *A fenomenologia do Espírito* não é a cidade de Iena em 1806, mas o lugar do advento do Espírito Absoluto. Da mesma forma, a *dêixis* a partir da qual o enunciador jansenista profere não é a França do século XVII, mas a igreja primitiva, a mais próxima possível das origens, com a qual a comunidade de Port-Royal se identifica.

O *modo de enunciação* de um discurso corresponde, segundo Maingueneau, à maneira de dizer específica de cada discurso. Do mesmo modo como ocorre nas demais dimensões discursivas, neste caso também o que regula o modo de enunciar de um discurso é o seu sistema de restrições semânticas. O autor explica que esse plano da discursividade pode ser considerado tanto a partir do gênero discursivo, sua vertente tipológica e formal, quanto por meio do tom, voz própria de cada discurso.

O *tom*, conceito que será mais bem desenvolvido na obra de Maingueneau sob o termo *ethos*, do qual tratamos no capítulo 2 desta tese, confere ao enunciador do discurso, segundo o autor, um caráter, isto é, características do seu modo de enunciar, e uma corporalidade, maneiras de habitar seu corpo no espaço social. Esse corpo textual jamais se dá a ver, mas está disseminado em todos os planos da discursividade. Em função de o modo de enunciação estar submetido às mesmas restrições semânticas que regem o conteúdo de seu discurso, não há opção para um autor escolher o procedimento que está mais de acordo com o que ele quer dizer,

uma vez que o discurso, por meio do corpo textual, faz o enunciador, da mesma forma como o destinatário, encarnarem-se, entrarem em relação, isto é, ativarem uma maneira de ser a partir de uma maneira de dizer: trata-se do fenômeno da incorporação.

Por fim, Maingueneau apresenta o plano da *interdiscursividade*, relacionado ao modo de coesão de um discurso. Segundo o autor, essa dimensão é caracterizada como a forma pela qual um discurso constrói sua rede de remissões internas. Essa construção pode ser feita de formas distintas, destacando-se duas: o recorte discursivo e os encadeamentos discursivos. O primeiro, conforme explica Maingueneau, dá-se atravessando as divisões em gêneros previamente constituídos. Já os segundos se caracterizam como sendo o modo pelo qual cada formação discursiva constrói seus parágrafos, seus capítulos, seus argumentos e as suas passagens de um tema a outro.

Em síntese, conforme postula Maingueneau, pensar em uma semântica global do discurso equivale a considerar que todos os planos da discursividade são regulados pelo mesmo sistema de restrições semânticas, sendo função desse sistema especificar o funcionamento discursivo que recobre cada discurso. Tendo isso em vista, buscaremos demonstrar, no capítulo de análise desta tese, em que medida a noção de *posicionamento na interlíngua/interlingua(gem)* também pode ser mobilizada como uma outra entrada metodológica possível para se tratar da problemática da semântica global.

1.4 Uma prática intersemiótica

Como já foi pontuado ao tratar da semântica global, no capítulo em que se tematiza sobre a *prática intersemiótica*, Maingueneau reforça o postulado de que unidade de análise da AD é o interdiscurso (a relação entre práticas discursivas) e, nesse sentido, pensar em um sistema de restrições semânticas não significa tratar somente do domínio textual em sentido *stricto*. Em razão de o universo discursivo não estar restrito somente aos objetos linguísticos, Maingueneau esclarece que os diversos suportes semióticos, quando pertencentes a uma mesma prática discursiva, não são independentes uns dos outros, mas exprimem-se em termos de conformidade a um mesmo sistema de restrições semânticas. Isso significa que a prática discursiva não se limita ao domínio verbal, podendo constituir-se também de domínios semióticos distintos, como uma pintura, por exemplo, ou como é o caso desta tese, canções (letra e música), capas de álbum, vestimentas etc.

Nesse sentido, buscando evitar equívocos, Maingueneau opta pelo termo “texto” para designar as produções semióticas de diferentes naturezas, sejam verbais ou não verbais, e se

vale do termo “enunciado” para se referir a textos em sentido estrito, isto é, para designar as produções que são estritamente verbais. Complementarmente a essa questão, o autor também postula a respeito da coexistência de textos que pertencem a domínios semióticos diferentes. Nesse caso, Maingueneau ressalta que esses não podem figurar entre si de forma livre, sendo função das práticas discursivas estabelecer restrições que se relacionam com o contexto histórico e com a função social de cada uma delas.

Segundo Maingueneau (2008, p. 140), o recurso a um mesmo sistema de restrições semânticas para diversas práticas semióticas, no interior da mesma unidade discursiva, supõe uma extensão correlativa do princípio da competência discursiva. Sob essa perspectiva, um pintor, ou um arquiteto, se pertencentes a uma mesma prática discursiva, tratarão os seus materiais significantes a partir da mesma rede de regras que um enunciador de um texto verbal e, como este, “serão capazes de reconhecer a incompatibilidade das produções de seu Outro, assim como a coincidência de tais e tais produções com as regras de sua própria formação discursiva”.

A possibilidade de integrar textos não linguísticos a uma prática discursiva, por meio do sistema de restrições semânticas, permite, de acordo com Maingueneau, uma leitura mais abrangente desses textos. Esse postulado dialoga diretamente com aquilo que propomos nesta tese, isto é, olhar para o *posicionamento na interlingua(gem)* a partir de práticas intersemióticas e, sob esse viés, integrarmos conceitos fundamentais da grande obra do analista francês. Mais especificamente, referimo-nos aqui às questões que recortamos de *Gênese dos Discursos* que estão, a nossa ver, interligadas aos fundamentos que Maingueneau apresenta em *Discurso Literário*, de que trataremos no capítulo a seguir.

2. O DISCURSO LITERÁRIO

*Minha terra tem palmeiras
Onde sopra o vento forte
Da fome, do medo e muito
Principalmente da morte
Olelé, lalá.*

(Gilberto Gil e Torquato Neto, *Marginália II*)

Considerações iniciais

Le discours littéraire, obra de Dominique Maingueneau publicada em 2005 e traduzida e lançada no Brasil em 2006 com o título de *Discurso Literário*, é fruto de uma trajetória teórica que visa debater novas abordagens para o fato literário, dando luz a reflexões sobre como se constituiu o campo literário e suas particularidades, bem como a caminhos para possíveis análises de objetos desse campo.

Ainda no prefácio de sua obra, Maingueneau (2006) delimita o teor de sua reflexão, enfatizando que *Discurso Literário* não se trata de um manual que objetiva resumir as realizações de uma disciplina estabelecida; diferentemente, afirma que o terreno que a obra percorre ainda está em constituição.

“O discurso literário” mostra-se como um objeto ambíguo:

De um lado, designa em nossa sociedade um verdadeiro tipo de discurso, vinculado a um estatuto pragmático relativamente bem caracterizado; de outro, é um rótulo que não designa uma unidade estável, mas permite agrupar um conjunto de fenômenos que são parte de épocas e sociedades muito diversas entre si. (MAINGUENEAU, 2006, p.9)

Consciente desse duplo estatuto é que Maingueneau propõe o que denomina Análise do discurso literário, considerando como *corpus* de análise a literatura ocidental, sobretudo a francesa, entre os séculos XVI e XX. De acordo com sua proposta teórico-metodológica, o objeto literário deve ser abordado como um evento enunciativo; nesse sentido, o autor afasta-se de uma tradicional perspectiva que olha para o texto literário com a pretensão de responder à questão de como ir do texto ao contexto ou vice-versa. A proposta de Maingueneau passa a conceber o texto como uma forma de gestão do contexto.

Feitas essas considerações, nas demais seções deste capítulo, percorreremos o terreno fecundo do *Discurso Literário*, obra fundamental para o que se propõe nesta tese.

2.1 Diferentes abordagens para o fato literário e o nível discursivo

2.1.1 O percurso da filologia

As primeiras iniciativas dos estudos advindos da filologia tinham por objetivo restituir textos antigos e prestigiosos, como as obras de Homero, “à consciência dos contemporâneos por meio da análise de manuscritos e da investigação histórica” (MAINGUENEAU, 2006, p. 13). Porém, a filologia se firmou como um grande campo do saber na segunda metade do século XIX, na Europa, período em que desenvolveu uma rica metodologia de “crítica textual” a fim de, segundo Maingueneau (2006, p. 13), “decifrar e comparar manuscritos, datá-los, determinar sua origem, acompanhar sua transmissão, detectar eventuais falsificações etc.”.

O trabalho da filologia prestava um valioso auxílio para a figura do historiador, na medida em que o filólogo tratava o texto como um documento sobre o espírito e os costumes da época, isto é, julgava os textos com um caráter documental, delimitando assim, uma “expressão” dos costumes da sociedade. Maingueneau cita Michel Foucault para explicar melhor sobre essa relação:

[...] reconstituir, a partir do que dizem esses documentos – e às vezes com meias palavras –, o passado do qual emanam e que agora já há muito se desfez; o documento era sempre tratado como a linguagem de uma voz agora reduzida ao silêncio – seu vestígio frágil, mas felizmente decifrável. (FOUCAULT *apud* MAINGUENEAU, 2006, p. 14).

Na verdade, segundo Maingueneau, a filologia do século XIX estava em uma constante busca por se definir, oscilando entre uma definição *estrita* e uma definição *ampla*, o que variava de acordo com as pretensões do pesquisador.

O filólogo apoiava-se sobre uma definição *estrita* quando o método filológico era extremamente técnico, isto é, quando o processo decaía em “decifração de escrituras antigas, estudo de manuscritos (datação, crítica de autenticidade, classificação de variantes etc.)” (MAINGUENEAU, 2006, p. 14). Em contrapartida, na definição *ampla*, que possuía um sentido mais ambicioso e idealista, o pesquisador considerava a filologia como uma espécie de “ciência da cultura” que, aparelhada por uma hermenêutica, deveria ser capaz, segundo Maingueneau (2006, p. 15), “de restituir a um documento verbal legado pelo passado a

civilização de que ele participara, e restituir a essa civilização os documentos que eram sua expressão”. Sobre esse duplo estatuto da filologia, *estrita e ampla*, o autor afirma que

tinha suas vantagens: como a versão estrita elaborava técnicas eficientes, a filologia podia mostrar que não era apenas *flatus vocis* [palavras vazias], mas uma verdadeira disciplina; por outro lado, ao inscrever essas técnicas numa perspectiva de apreensão global da cultura, ela lhes conferia a transcendência, o componente onírico, sem a qual as instituições do saber não podem mobilizar as energias nem perdurar. (MAINGUENEAU, 2006, p. 15).

A partir dessa ambição de apreensão global da cultura, a filologia dedicou-se aos textos literários, em parte pela tendência à autonomização das ciências modernas da cultura, como a história, a etnologia, o direito, a geografia etc. e, também, pela crescente separação com a linguística.

A história da filologia na França foi marcada por uma redução de amplitude, uma vez que, segundo Maingueneau (2006, p. 18), o vasto projeto de uma ciência da cultura, sustentado pelo idealismo filosófico alemão no começo do século XIX, reduziu-se na França “a uma disciplina voltada para textos antigos e medievais ou – quando seu objeto são obras “modernas” – restrita a uma história literária apartada dos estudos linguísticos”.

Em oposição, no contexto germânico, em que a universidade tinha um prestígio maior, a filologia resguardou uma ambição mais ampla, relacionando-se com a hermenêutica. Em relação a esse contexto, Maingueneau nos apresenta o projeto filológico (ou estilístico) de Leo Spitzer, também conhecido como *estilística orgânica*. A partir da citação a seguir, pode-se ter uma boa ideia de qual é a crítica que Spitzer desfere em relação aos eruditos “puros” da história literária:

Tudo se passava como se a análise do conteúdo não fosse nada além de um acessório do verdadeiro trabalho científico, que consistia em fixar as datas e os fatos históricos e em estabelecer a soma dos elementos autobiográficos e literários que os poetas supostamente haviam incorporado a suas obras. *A Peregrinação de Carlos Magno* está ligada à 10ª Cruzada? Qual era seu dialeto original? Haverá uma poesia épica anterior à época francesa? Molière incorporou suas próprias desventuras conjugais a *Escola de Mulheres*? Nessa atitude positivista, quanto mais se levam a sério os acontecimentos exteriores, tanto mais se ignorava a verdadeira questão: por que foram escritas *A Peregrinação* ou *Escola de Mulheres*? (SPITZER *apud* MAINGUENEAU, 2006, p. 19).

A abordagem de Spitzer se opõe a essa proposta da história literária, pois busca apreender a obra como uma totalidade orgânica em que todos os aspectos exprimem “o espírito

do autor” (uma espécie de *princípio espiritual* que seria capaz de conferir ao autor unidade, necessidade e, até mesmo, “vida”).

Nessa perspectiva, observamos na concepção de Spitzer uma proposta autotética que compreende cada obra como um universo fechado, singular da consciência de cada autor. Esse princípio unificador de uma obra delimita uma espécie de dupla reconciliação entre o espírito do autor e o espírito da época, uma concepção que se inscreve na continuidade de uma estética romântica que concebe a obra de arte como um universo fechado e como um processo de criação superior.

Podemos observar certas diferenças entre a abordagem da história literária e a visada de tipo spitzeriano: ambos os estudos possuem diferentes matizes, com base em uma diferença fundada na tradição universitária francesa e na germânica. Conforme Maingueneau (2006, p. 20) “na França a universidade é dominada pelos historiadores da literatura, que nutrem uma suspeita instintiva diante das entidades fechadas em si mesmas e nunca cessam de remeter os textos a um lugar e um tempo”. No entanto, Maingueneau nos apresenta que as duas visões citadas apenas recobrem uma ideia comum, a saber, a de mostrar que a obra exprime a um só tempo sua época e a personalidade do autor, porém, em ambos os casos, não há uma teoria do texto.

Maingueneau (2006, p.21), em *Discurso Literário*, também discorre sobre a abordagem marxista do fato literário que, segundo ele, é uma extensão dos pressupostos da filologia:

a abordagem marxista, marcada pelo hegelianismo, prolongou os pressupostos filológicos, mas mediante um vocabulário distinto. As obras devem ser lidas como “reflexo” ideológico e, portanto, deformado de uma instância exterior a eles que os determina em última análise: a luta de classes.

O autor nos apresenta, a partir dessa perspectiva, os investimentos de Lucien Goldmann que afirma, conforme o seu livro *Le Dieu caché* de 1959, que as grandes obras literárias e artísticas são reflexo de uma visão de mundo. Em outras palavras, para Goldmann, a classe social faz emergir um sujeito coletivo, que sustenta uma visão de mundo: a *consciência coletiva* possibilita a relação do criador com o meio social de que ele participa.

Em um momento posterior, Goldmann, influenciado pelo domínio do estruturalismo na nova cena intelectual da sociedade, reformula sua proposta em termos de *estruturalismo genético* e passa a considerar que o caráter coletivo da criação literária se funda no fato de que as estruturas da obra são homólogas às estruturas mentais de certos grupos sociais. Assim, sob a influência do estruturalismo, a abordagem marxista, conforme Maingueneau (2006, p.23), se

divide em uma “corrente marcada pela Psicanálise que privilegia a inconsistência das obras e outra que destaca a dimensão institucional da produção literária”. De acordo com a primeira corrente, podemos dizer que novas problemáticas são apresentadas na abordagem do fato literário; segundo o autor, há uma abertura de espaço para se explorar outras vias, como a da Análise do Discurso, que surgiu na França na mesma época. Em relação à segunda corrente, destaca-se o papel da instituição escolar relacionada à linguagem literária, principalmente ao tomar a escola como um aparelho ideológico do Estado, conceito althusseriano. Dessa perspectiva, podemos considerar, pois, que a proposta de Goldmann em termos de *estruturalismo genético* significa o início de uma ruptura, na medida em que considera, nesse último caso, a dimensão institucional (aparelhos ideológicos) da abordagem do fato literário.

Considerando o que foi apresentado até aqui, pode-se dizer que o período analisado por Maingueneau foi marcado por enfoques que privilegiaram uma abordagem exterior à obra literária, o que equivale a dizer que o contexto tinha um caráter dominante em relação ao texto (mesmo no caso de Spitzer, uma vez que os traços estilísticos decorrem do “espírito do autor” e do “espírito da época”). Contrapondo-se a essa abordagem que parte do externo para o interno e privilegia o contexto, o autor apresenta nas seções seguintes do *Discurso Literário*, correntes que propõem uma abordagem imanentista da obra literária.

2.1.2 A diversidade da Nova Crítica e a posição Estruturalista

Segundo Maingueneau, o movimento que ficou conhecido com o nome de *Nova Crítica* tem uma constituição plural, pois essa abordagem surge como fruto de alianças entre abordagens literárias que se divergem em vários aspectos, mas têm um inimigo comum, a *história literária*.

A pluralidade dessa aliança era substancial, já que contou com diversas correntes: a dialética de Serge Doubrovski, os estudos fenomenológicos de Georges Poulet, as análises temáticas de Jean-Pierre Richard e a busca das *formas* de Jean Rousset, que eram aliadas da psicocrítica de Charles Mauron, do estruturalismo genético de Lucien Goldmann, da análise estrutural da narrativa ou das elaborações filosóficas da “escritura” que se desenvolviam em torno da revista *Tel Quel*. Tal constituição realizou-se sem dificuldades, pois a história literária formava uma ferramenta tão potente que culminou na fácil união dos defensores da nova crítica, de modo que, para ser tomado como *estruturalista* na época, bastava apenas realizar uma análise *interna* das obras e negar abordagens fragmentárias.

A mais forte corrente da nova crítica foi a chamada crítica temática que, segundo Maingueneau, situa a noção de “tema” no centro da estruturação erudita de composições literárias; tal noção foi fundamental para os empreendimentos da crítica moderna. Segundo Dubrovski (*apud* Maingueneau, 2006, p. 26),

O tema, noção-chave da crítica moderna, não é senão a coloração efetiva de toda experiência humana, no nível em que ela põe em jogo as relações fundamentais da existência, ou seja, o modo peculiar de cada homem viver sua relação com o mundo, com os outros e com Deus. O tema é a escolha de ser que ocupa o centro de toda “visão de mundo”: sua afirmação e seu desenvolvimento constituem ao mesmo tempo o suporte e a base de toda obra literária, ou, se se preferir, sua arquitetônica.

O foco da abordagem temática em relação às demais correntes da nova crítica não trouxe grandes surpresas, pois o enfoque proposto por essa corrente implicava necessariamente a análise de uma obra como “visão de mundo”, o que se alinhou a uma concepção romântica de estilo. Ademais, a crítica temática empenhou-se ainda em considerar uma noção de consciência criadora, isto é, uma concepção de subjetividade que ignora a instituição literária e a enunciação.

Assim como ocorre com algumas correntes da nova crítica, a posição estruturalista também se fixou em um dos aspectos da estética romântica: a afirmação do autotelismo da obra de arte, e, portanto, ao contrário do que muitos julgavam, ficou longe de causar alguma ruptura com as abordagens correntes sobre o fato literário. Dessa forma, o estruturalismo, conforme Maingueneau (2006, p.29), relegava, em síntese, “ao segundo plano a inscrição das obras literárias nos processos enunciativos e nas práticas discursivas de uma sociedade. Nesse aspecto, o estruturalismo prolongou seu inspirador maior, o formalismo russo”. Em outras palavras, a posição estruturalista, que acreditava estar em total dissonância com as abordagens de sua época, não foi capaz de uma verdadeira ruptura; talvez tenha contribuído para criar possibilidades para uma renovação, o que veremos na próxima seção, na qual apresentaremos diálogos mais próximos entre as abordagens literárias e a linguística.

2.1.3 *As relações da Nova Crítica com a Linguística*

Conforme já dissemos, a posição estruturalista não foi capaz de empreender uma real ruptura em relação ao modo de olhar para o objeto literário. Um dos grandes motivos pelos quais o estruturalismo não rompeu com as abordagens correntes de sua época foi o fato de não

se preocupar em imputar um tratamento realmente linguístico ao discurso literário. Nesse sentido, a utilização da linguística ficou restrita ao dito “imperialismo linguístico” estruturalista, tão combatido pelas correntes contrárias, não tendo, pois, passado de um imperialismo semiológico, que relegava a segundo plano as especificidades das línguas naturais. Maingueneau (2006, p. 32) apresenta três correntes (não linguísticas) que melhor se destacaram no âmbito do posicionamento estruturalista, a saber, “a *narratologia*, a *poética* (no sentido estrito de uma teoria da poesia) e o estudo do *vocabulário*”. A narratologia, em síntese, prendeu-se mais a uma terminologia linguística do que realizou uma análise propriamente linguística.

A poética, por sua vez, na versão de Jakobson, deu continuidade ao projeto dos formalistas russos sem dever muito ao estudo das línguas naturais. Conforme Maingueneau, ainda que tenha sido notável a ampliação desse tipo de pesquisa, ela testemunhava, por outro lado, uma infertilidade do campo, pois, se na poética era grande a possibilidade de perceber um princípio estrutural, fundado nas oposições paradigmáticas, isto é, na noção de um elemento sempre tomado em relação ao outro, o mesmo não ocorria de modo equivalente em outros tipos de enunciados, como um romance ou uma peça teatral, nos quais uma análise estrutural superficial apresentaria resultados insatisfatórios.

O único domínio estritamente linguístico que se desenvolveu de fato foi o estudo do vocabulário das obras literárias, seja por meio da estatística lexical, seja por uma via mais ampla, com base em análises inspiradas na lexicologia estrutural, que compreendia os estudos distribucionais, os campos semânticos, as decomposições sêmicas etc. Segundo Maingueneau (2006, p. 33):

A linguística estrutural, na condição de linguística do signo, favorecia esse tipo de pesquisa, que prolongava, embora com mais rigor, antigos gestos filológicos. Essa predileção pelo vocabulário se explica igualmente pela facilidade com que se pensava poder dele extrair interpretações. Uma abordagem lexicológica manipula unidades que se podem crer estar em relação relativamente direta com fenômenos extralinguísticos, seja a visão de mundo do autor ou contexto sócio-histórico.

Como já apontado no final da seção anterior, faz-se necessário mencionar que, apesar de não ter empreendido uma ruptura de fato, o estruturalismo criou condições para uma renovação, pois foi uma corrente que se questionou sobre a natureza e a organização dos textos literários. Ainda que, como analisa Maingueneau (2006, p.34), tenha levado às últimas consequências “o dogma romântico do fechamento da obra orgânica”, o estruturalismo leva o

crédito por ter, em alguma medida, contestado a possibilidade de se considerar “a relação entre a obra e o mundo que a torna possível sem refletir sobre a textualidade”.

Esse percurso realizado até aqui permite perceber que o fato literário foi considerado por diferentes abordagens, mas nenhuma delas efetivamente rompeu com a estética romântica, uma vez que todas assumem algum pressuposto dessa estética.

Nas seções subsequentes tratamos da emergência das abordagens discursivas para o tratamento do fato literário e da proposição de Maingueneau de uma Análise do discurso literário, uma área do conhecimento com especificidades e modo de funcionamento próprios.

2.1.4 A emergência do “discurso” e novas abordagens

Segundo Maingueneau (2006, p. 35):

Independentemente da linguística, no refluxo do estruturalismo e de boa parte da nova crítica, desenvolveram-se problemáticas bem distintas cujo ponto comum é concentrar a atenção nas condições de comunicação literária e na inscrição sócio-histórica das obras. Mas elas são com muita frequência entendidas como enriquecimentos locais, quando é o conjunto da paisagem que elas vão reconfigurando aos poucos.

Um dos nomes que desponta na tentativa de renovação é o de Mikhail Bakhtin, que surge num panorama “em que a reflexão sobre a literatura estava cindida entre o formalismo russo e o sociologismo do marxismo clássico ou da história literária” (MAINGUENEAU, 2006, p. 35); nesse contexto, seu objetivo se concentrava em ultrapassar a oposição entre o dito *formalismo estrito* e o *ideologismo* dos pseudos-sociólogos. Várias outras abordagens discursivas surgem na mesma época, dentre as quais Maingueneau assinala a teoria da recepção, que buscava abordar a relação entre a obra e o seu leitor; as pesquisas sobre a atividade de leitura; as contribuições de Umberto Eco, com a obra *Lector in fabula*; os empreendimentos do historiador Roger Chartier, entre outras.

Maingueneau ainda não localiza tais abordagens no interior de uma perspectiva de análise do discurso de linha francesa, mas já busca demonstrar a importância e a pertinência da abordagem discursiva ao apresentar o questionamento feito às concepções que relacionavam o fato literário como indissociável de uma individualidade criadora. Em razão disso, a essa altura de sua obra, Maingueneau marca seu posicionamento ao optar pela terminologia *discurso literário*, ao invés de *fato literário*, como vinha utilizando. O posicionamento assumido implica deslocar as discussões que oscilavam entre o externalismo e o internalismo na abordagem do

fenômeno literário, como fora exposto pelo autor em seu percurso, para a questão do entrelaçamento da constitutividade entre discurso e condições de produção.

Tendo em vista essa perspectiva, Maingueneau (2006, p. 39-40) inicia um percurso expondo algumas concepções que o termo *discurso* assume no campo da Linguística. Reproduzimos a seguir tais concepções, de maneira quase literal:

- i. Pode designar uma unidade linguística constituída por uma sucessão de *frases*. Tal acepção de “análise do discurso” foi postulada por um linguista distribucional, a saber, Harris, em 1950.
- ii. Pode opor-se à “língua”, considerada como um sistema de valores virtuais. Dessa forma, dialoga com a oposição saussuriana entre língua e fala.
- iii. Pode se aproximar de enunciação, no sentido benvenistiano: “trata-se da língua assumida pelo homem que fala, e na condição de intersubjetividade que constitui o fundamento da comunicação linguística” (BENVENISTE *apud* MAINGUENEAU, 2006, p. 40).
- iv. Pode, em um nível superior, opor-se à língua, se considerado um uso restrito do sistema (discurso comunista, discurso científico...), enquanto a língua é entendida como um sistema partilhado pelos membros de uma comunidade linguística. Entretanto, esse emprego é ambíguo, já que discurso pode designar tanto o sistema que permite produzir um conjunto de textos, como esse mesmo conjunto de textos. O exemplo dado pelo autor é que o discurso científico é tanto *o conjunto dos textos* produzidos pelos cientistas como *o sistema* que permite produzi-los.

Para falar de discurso, o autor nos apresenta ainda o que ele chama de *ideias-força*, as quais se relacionam com certas concepções de linguagem e de semântica que interessam totalmente à abordagem do discurso literário. Apresentamos, logo a seguir, quase literalmente algumas concepções de *discurso* que apontarão para o caminho que o autor quer explorar e no qual pretende inscrever a sua obra, a saber, o de uma efetiva abordagem de análise do discurso de linha francesa. De acordo com Maingueneau (2006, p. 40-42):

- i. *o discurso supõe uma organização transfrástica*. O discurso mobiliza estruturas de ordem diversa das da frase; o autor cita o exemplo do provérbio que pode ser

um discurso e constitui-se somente de uma frase. Os múltiplos gêneros em vigor em uma dada comunidade regem as regras de organização dos discursos.

- ii. *o discurso é uma forma de ação.* O autor se refere nesse item à problemática dos atos de fala desenvolvida por Austin e, posteriormente, Searle; essa perspectiva implica conceber que toda enunciação constitui um ato ilocutório. A ideia de que a fala é uma atividade modifica a abordagem dos textos porque tornam obsoletos modelos que desmontam esses textos para em seguida questionar-se sobre a relação que estes estabelecem com o mundo.
- iii. *o discurso é interativo.* Essa noção não se restringe apenas à conversação, e isso se torna particularmente evidente quando falamos em Literatura. O escritor não escapa ao “princípio da cooperação”; há obras literárias não porque a literatura esteja fora de toda interação, mas porque é uma conversação impossível e faz uso dessa impossibilidade.
- iv. *o discurso é orientado.* O discurso, além de ser concebido em função de uma meta do locutor, também se desenvolve no tempo. É nesse sentido que o locutor irá orientar seu discurso, o que não impede a existência de digressões ou de uma linearidade interrompida.
- v. *o discurso é contextualizado.* O discurso não intervém em um contexto, ele já é contextualizado por natureza. Ademais, ele contribui para definir o seu próprio contexto e pode modificá-lo ao longo de uma enunciação.
- vi. *o discurso é assumido por um sujeito.* Os discursos implicam um *centro* dêitico, ou seja, supõem pontos de referência, como a pessoa, o tempo e o espaço, assim como implicam também atribuição de responsabilidade pelos enunciados às diversas instâncias mobilizadas na enunciação.
- vii. *o discurso é regido por normas.* Todo discurso implica determinadas normas no exercício de fala, tanto normas sociais como normas específicas do próprio discurso.
- viii. *o discurso é considerado no âmbito do interdiscurso.* O discurso só assume um sentido quando tomado no interior de um universo de outros discursos com os quais ele disputa o seu próprio lugar.

Considerando esse percurso feito por Maingueneau, podemos entender que o autor busca demonstrar que, ao assumir o fato literário como discurso literário, é necessário obrigatoriamente relegar os pressupostos que sustentam a acepção de uma instância criadora:

Fazê-lo é renunciar ao fantasma da obra *em si*, em sua dupla acepção de obra autárquica e de obra fundamental da consciência criadora; é restituir as obras aos espaços que as tornam possíveis, onde elas são produzidas, avaliadas, administradas. (MAINGUENEAU, 2006, p.43)

Afinal, em uma perspectiva discursiva, não se trata o fato literário nem como texto, nem como contexto. Dessa perspectiva, a preocupação não é mais como se vai do interior ao exterior, nem do exterior ao interior, uma vez que não se pode dissociar a instituição literária da enunciação que configura o mundo e, nesse sentido, Maingueneau (2006, p. 43) pondera que

o discurso não se encerra na interioridade de uma intenção, sendo em vez disso força de consolidação, vetor de um posicionamento, construção progressiva, através do intertexto, de certa identidade enunciativa e de um movimento de legitimação do espaço próprio de sua enunciação.

Inscrevendo-se nessa abordagem, o autor assume como fundamental a concepção de que a enunciação literária não tem como escapar a uma órbita do direito, de um processo de legitimação no qual fala e direito à fala estão profundamente imbricados. Segundo Maingueneau (2006, p.43):

Há, portanto, um distanciamento com relação ao universo estético aberto pelo romantismo em que o centro, direta ou indiretamente, era a individualidade criadora. De maneira direta quando se estudava sua vida; indiretamente quando se estudava o “contexto” de sua criação ou quando se lia o texto como a expressão de sua “visão de mundo”.

Isto porque não se pode compreender a obra como um conjunto de enunciados organizados que exprimem ideologias ou mentalidades, uma vez que as condições do dizer permeiam o dito que, por sua vez, remete à própria condição de enunciação do discurso, fazendo com que o “conteúdo” tenha relação com as suas condições de enunciação.

Desse prisma, as reflexões de Maingueneau apontam para uma reformulação da noção de contexto na perspectiva literária, que se difere totalmente da concepção de representação literária instituída pela estética romântica, porque introduz a ideia de um dispositivo enunciativo que é intrínseco à enunciação, já que é, ao mesmo tempo, a sua própria condição o que o faz engrenar em seu local legítimo. Dessa forma, realiza-se uma efetiva ruptura, na medida em que, para o autor, o contexto não seria algo estanque e externo à obra, do qual o escritor viria se apropriar, para, em outro momento, representá-lo literariamente em um processo de individualidade criadora. A ideia de que há algo esperando para ser representado por meio de

um texto é relegada, já que o objeto literário deve ser abordado como um evento enunciativo. Detalhando melhor o seu postulado, Maingueneau (2006, p.44) compreende que a literatura é uma atividade que “não apenas mantém um discurso sobre o mundo, como produz sua própria presença nesse mundo”.

Buscando fechar o tópico em que apresenta diversas concepções de *discurso*, Maingueneau (2006, p. 44) afirma que “refletir em termos de discurso nos obriga a considerar o ambiente imediato do texto (seus ritos de escrita, seus suportes materiais, sua cena de enunciação...)”, concepção que parece se afastar das tradicionais abordagens literárias em que se consideram instâncias como classe social, eventos históricos, psicologia individual etc. No próximo tópico, continuamos expondo o percurso feito por Maingueneau, que tratará do surgimento da análise do discurso no final da década de 1960 e das implicações desse acontecimento.

2.1.5 *Instituição discursiva: instâncias diversas*

Na seção intitulada *A instituição discursiva*, o autor irá nos situar a respeito do surgimento da Análise do discurso no final da década de 1960, bem como em relação a duas outras problemáticas que também surgiram quase no mesmo período, a saber, a *sociologia dos campos* de Bourdieu e a *arqueologia* de Foucault. Nesse percurso, Maingueneau objetiva articular o conceito de instituição trazido por Bourdieu com o conceito de discurso desenvolvido por Foucault para, posteriormente, expor a noção de instituição discursiva.

Inicialmente, o autor busca apresentar as diferenças entre a análise do discurso literário e a sociologia do campo literário, que, a princípio parecem ter pontos de proximidade, mas divergem em questões importantes. Em um segundo momento, Maingueneau se centra em apresentar a concepção de discurso desenvolvida por Michel Foucault, que será, como veremos, fundamental para a perspectiva que assumirá em sua proposta de uma Análise do Discurso Literário.

Segundo o autor, a *sociologia dos campos* de Bourdieu se caracterizou por introduzir, assim como a própria análise do discurso, mediações de ordem institucional: relegar uma visão de *eu criador* e propor uma noção de ator que se posiciona no campo e, num duplo movimento, modifica e é modificado por este. De acordo com Maingueneau (2006, p. 48), “ao lado do ‘eu criador’ (Proust), suporte de uma ‘visão de mundo’, ela atribui um papel crucial ao ‘escritor’, ao ator que se posiciona num campo tentando modificá-lo em seu próprio benefício”. O que Maingueneau nos chama atenção na proposta de Bourdieu é justamente a concepção de campo,

mais especificamente, de campo literário, que constitui um universo incluído no espaço social, mas que apresenta certa autonomia em relação a ele. Isso implica uma relação mediada, na qual o campo age sobre seu exterior, ao mesmo tempo, em que os conflitos externos influem indiretamente sobre ele.

No entanto, há um ponto de distinção importante entre as duas correntes: diferentemente da análise do discurso, a sociologia dos campos, obviamente, não se propõe a ter uma abordagem discursiva; tal perspectiva não consegue sair da oposição entre estrutura e conteúdo e, assim, num certo sentido, não rompe com a concepção de obra como reflexo de uma realidade social já dada, o que é natural em uma teoria totalmente sociológica. Assim, de acordo com Maingueneau (2006, p. 48),

essa sociologia não visa articular as estruturações dos “conteúdos”, a enunciação e a atividade de posicionamento num dado campo, quando é de fato aí que reside o motor da atividade criadora. Há, por certo, em Bourdieu atores num campo, mas não uma cena de enunciação; a atividade enunciativa não contribui para criar o contexto da obra. A “verdade” já está presente, oferecida no contexto, ou seja, uma posição no campo, e a atividade criadora apenas a manifesta e conforta.

Deslocando a noção de campo de Bourdieu para uma abordagem discursiva, Maingueneau (2006, p.50) acredita que “a análise do discurso parece ter mais condições de modificar significativamente a maneira de se apreender a literatura, que ela aborda desde o início como discurso, dissolvendo as representações tradicionais do texto e do contexto”.

Em seguida, o autor nos apresenta a concepção de discurso desenvolvida por Michel Foucault em *Arqueologia do Saber*, considerando-a como fundamental ao seu “dispositivo conceitual”, uma vez que há algumas ideias presentes na obra de Foucault que corroboram com o tipo de análise do discurso que interessa a Maingueneau, além de elas constituírem críticas coesas aos pressupostos hermenêuticos e filológicos. Dentre essas ideias, destaca-se uma concepção de ordem do discurso que não é redutível à língua e a instâncias sociais ou psicológicas, de tal modo que conceber essa ordem do discurso implica, também, conceber dispositivos enunciativos que não podem ser reduzidos às divisões tradicionais, como visão de mundo, autor, documento, influência, contexto etc. Sob essa visão, o discurso não é, portanto,

uma manifestação, que se desenrola majestosamente, de um sujeito que pensa, que conhece e que o diz; é, ao contrário, um conjunto em que podem determinar a dispersão do sujeito e sua descontinuidade em relação a si mesmo. É um espaço de exterioridade em que se desenvolve uma rede de lugares distintos. [...] não é nem pelo recurso a um sujeito transcendental nem

pelo recurso a uma subjetividade psicológica que se deve definir o regime de suas enunciações (FOUCAULT, 2008, p. 61).

Entretanto, Maingueneau (2006, p.52) faz uma ressalva em relação à concepção de discurso de Foucault: há, na visão foucaultiana, uma *manipulação*, pois os elementos mobilizados por Foucault mascaram uma organização textual como fenômeno de superfície em que “as estratégias interacionais são reduzidas ao *status* de acessório: ‘estilo’, ‘retórica’, etc.”. Vale lembrar, como contraponto, que uma das características do enunciado, para Foucault, é o fato de a materialidade não funcionar como mero suplemento, “em parte, ela o constitui [o enunciado]”.

Desse tópico, a partir das duas concepções apresentadas, interessa a Maingueneau refletir sobre a instituição discursiva, conceito que articula

- as *instituições*, isto é, os quadros de diversas ordens que conferem sentido à enunciação singular: a estrutura do campo, o estatuto do escritor, os gêneros de texto...;
- o movimento mediante o qual o discurso *se institui*, ao instaurar progressivamente um certo mundo em seu enunciado e, ao mesmo tempo, legitimar a cena de enunciação e o posicionamento no campo que tornam possível esse enunciado. (MAINGUENEAU, 2006, p.54).

Segundo o autor, dessa perspectiva, contribuições valiosas podem ser incorporadas à AD. Estamos nos referindo aqui à ideia de que a obra, por meio de seu texto, reflete e legitima o espaço que a torna possível: a cena de enunciação, ao mesmo tempo em que é legitimada por esse espaço, não se reduz a esse exterior e nem tampouco ao texto, mas é construída no/pelo texto (na/pela prática discursiva).

Apresentamos até aqui abordagens que apreendem o fenômeno literário em perspectivas distintas, buscando delimitar a perspectiva teórica proposta por Maingueneau, que assumimos neste trabalho. Na seção seguinte, discutimos sobre o estatuto do discurso literário, refletindo sobre a sua natureza e seu modo de funcionamento.

2.2 Um discurso constituinte

Para refletir sobre uma análise do discurso literário, precisamos entender o estatuto desse discurso – o seu modo de funcionamento, a sua natureza – que, para Dominique Maingueneau, deve ser compreendido como um discurso constituinte, assim como o religioso, o filosófico e o científico.

Conforme compreendido por Maingueneau, o discurso literário, como já afirmamos, possui uma especificidade, ainda que não seja o único: “participa de um plano determinado da produção verbal, o dos discursos constituintes” (MAINGUENEAU, 2006, p. 60), que se propõem como discurso de Origem, que são validados por uma cena de enunciação que autoriza a si mesmos. Segundo o autor, “levar em conta as relações entre os vários ‘discursos constituintes’ e entre discursos constituintes e não-constituintes pode parecer uma custosa digressão, mas esse agir aumenta de maneira ponderável a inteligibilidade do fato literário” (MAINGUENEAU, 2006, p. 60).

Para falar em “discurso constituinte”, Maingueneau (2006) parte da hipótese de que há um domínio específico que reúne alguns tipos de discurso, que possuem propriedades em comum relativas às suas condições de emergência, funcionamento e circulação. Em um primeiro momento, o discurso religioso, o científico, o filosófico e o literário podem parecer muito distintos entre si, mas são pertencentes a uma mesma categoria a partir da qual se pode agrupar tais discursos, cuja natureza “implica uma dada função (fundar e não ser fundado por outro discurso), certo recorte das situações de comunicação de uma sociedade (há lugares e gêneros vinculados a esses discursos constituintes) e certo número de invariantes enunciativas” (MAINGUENEAU, 2006, p. 61). Apesar de o discurso constituinte não possuir fronteiras fixas, assim como os demais discursos, ele conta com um número de invariantes que permite, a partir de um programa de pesquisa, levantar questões novas a respeito do funcionamento do discurso.

Para Maingueneau (2006, p.61), os discursos constituintes têm ao seu lado o que o autor chama de *archeion* de uma coletividade:

Esse termo grego, étimo do termo latino *archivum*, apresenta uma interessante polissemia para a nossa perspectiva: ligado a *arché*, “fonte”, “princípio”, e, a partir disso, “mandamento”, “poder”, o *archeion* é a sede da autoridade, de um palácio, por exemplo, um corpo de magistrados, mas igualmente os arquivos públicos. Ele associa, dessa maneira, intimamente, o trabalho de *fundação* no e pelo discurso, a determinação de um lugar vinculado com um *corpo de locutores consagrados* e uma elaboração da *memória*.

Nesse sentido, os discursos constituintes conferem sentido aos atos da coletividade, sendo os garantidores de múltiplos tipos do discurso que recorrem aos discursos constituintes, devido a essa propriedade de *archeion*, isto é, de discurso fonte. Para exemplificar, segundo Maingueneau (2006, p.61), “o jornalista, às voltas com um debate social, vai recorrer assim à autoridade do sábio, do teólogo, do escritor ou do filósofo – mas o contrário não acontece”. Nesse sentido, os discursos constituintes são dotados de um estatuto único: “zonas de fala entre outras e falas que se pretendem superiores a todas outras. Discursos-limite, situados num limite,

e que se ocupam do limite, eles devem gerir em termos textuais os paradoxos que seu estatuto implica”.

Os discursos constituintes são, simultaneamente, *autoconstituintes* e *heteroconstituintes*, pois autorizam-se por si mesmos, são ligados a uma fonte legitimadora e possuem “duas faces que se pressupõem mutuamente: só um discurso que se *constitui* ao tematizar sua própria constituição pode desempenhar um papel *constituente* com relação a outros discursos” (MAINGUENEAU, 2006, p. 61).

Esses discursos têm em seu estatuto essa posição limite no interdiscurso, que o situa acima dos outros discursos, tendo o “privilégio” de legitimarem a si mesmos, já que “recorrem” a uma espécie de fonte: no caso da literatura, por exemplo, a Musa/o Belo; no discurso religioso, Deus e assim por diante. Além disso, esses discursos dialogam com outros discursos – não constituintes – e com os constituintes, porém, é de sua natureza negar esse interdiscurso.

Para além de listar quais são os discursos constituintes, é relevante também compreender o seu modo de *constituição*, que pode ser apreendido por meio de duas dimensões inseparáveis: a *constituição* como ação de se estabelecer legalmente; e a dimensão da *constituição* no sentido de estruturação de elementos que compõem um todo textual, um modo de organização, de coesão discursiva. Maingueneau (2006, p.62) aponta que há uma imbricação indissociável entre essas duas dimensões – a de organização textual e a de uma atividade enunciativa:

Na medida em que tenha como base uma análise do discurso, uma análise da “constituência” dos discursos constituintes deve concentrar-se em mostrar o vínculo inextricável entre o intradiscursivo e o extradiscursivo, a imbricação entre uma organização textual e uma atividade enunciativa. Sua enunciação se instaura como dispositivo de legitimação de seu próprio espaço, incluindo seu aspecto institucional; ela articula o engendramento de um texto e uma maneira de inscrever-se num universo social.

Seguindo a lógica de sua propriedade institucional:

recusamo-nos, assim, a dissociar as operações enunciativas por meio das quais se institui o discurso – que constrói dessa maneira a legitimidade de seu posicionamento – do modo de organização institucional que esse discurso a um só tempo pressupõe e estrutura. (MAINGUENEAU, 2006, p. 62)

É um aspecto dos discursos constituintes sua localidade paradoxal, pois sua enunciação se constitui da impossibilidade de atribuir a si um “lugar” verdadeiro, já que, para o autor: “aquele que enuncia no âmbito de um discurso constituinte não pode situar-se no exterior nem no interior da sociedade: está fadado a dotar sua obra do caráter radicalmente problemático de

seu próprio pertencimento a essa sociedade” (MAINGUENEAU, 2006, p.68). A esse caráter paradoxal, o autor irá referir-se como *paratopia*, que não é a falta de um “lugar” próprio, mas advém da difícil negociação entre o lugar e o não-lugar, decorrente da própria impossibilidade de estabilizar-se. Ainda sobre esse aspecto, Maingueneau (2006, p.68) afirma que: “sem localização, não há instituições que permitam legitimar e gerir a produção e o consumo de obras, mas sem deslocalização, não há verdadeira ‘constituência’”. Então, o conceito de paratopia deságua em uma posição de fronteira para os discursos constituintes; o espaço paratópico que abarca o discurso constituinte não é fechado e facilmente delimitável, pois se constitui no recorte de espaços sociais.

Quando lidamos com discursos constituintes, trabalhamos com estruturas que pretendem ter alcance *global* sobre a sociedade, mas são elaboradas localmente, no interior de grupos restritos que não se ocultam em suas produções, que, na verdade, se constituem por meio de seus próprios comportamentos. Dessa forma, segundo Maingueneau (2006, p.69): “todo estudo que se pergunta sobre o modo de emergência, circulação e consumo de discursos constituintes deve dar conta do modo de funcionamento dos grupos que os produzem e gerem.” A existência desses grupos permite que se fale na presença de *comunidades discursivas*, que partilham um conjunto de ritos e normas. Tais comunidades podem se distinguir em dois tipos (estritamente imbricados), as que *gerem* e as que *produzem* discurso.

A forma assumida pelas comunidades discursivas de produtores, que só existem na e pela enunciação de textos, varia em função do tipo de discurso constituinte e em função de cada posicionamento. Para Maingueneau (2006, p.69): “o posicionamento não é só um conjunto de textos, um *corpus*, mas a imbricação de um modo de organização social e um modo de existência dos textos”.

As produções ditas “fechadas”, isto é, aquelas em que a comunidade de enunciadores tende a coincidir com a dos consumidores, são sempre acompanhadas de outros gêneros, considerados menos nobres, que são necessários para o funcionamento do *archeion*. Assim, instaura-se uma hierarquia entre os textos “primeiros”, que colocam questões sobre o seu fundamento, e aqueles que os tomam como objeto para comentar, criticar, refutar, resumir, como no caso da literatura, que traz consigo todo um funcionamento sustentado pelas críticas literárias, por exemplo.

Maingueneau (2006, p. 70) afirma que, se há “constituição”, é na medida em que a cena de enunciação, que emerge do texto, legitima o direito à fala que ele pretende receber de alguma fonte, como o Belo, Deus etc. Existe, então, conforme o autor,

uma circularidade constitutiva entre a representação que o dispositivo enunciativo deixa perceber de sua própria instauração e a validação retrospectiva que ele realiza de suas modalidades sociais de existência: um modo de difusão dos textos, uma distribuição da autoridade enunciativa, um tipo de exercício de poder reivindicado ou denunciado pelo gesto que instaura a obra.

Este processo incide em três dimensões, segundo Maingueneau (2006): i) no investimento de uma *cenografia* que faz do discurso um lugar de uma representação de sua própria enunciação; ii) no investimento de um *código de linguagem* que, ao operar sobre a diversidade irreduzível de zonas de registros de língua, permite produzir um efeito prescritivo que resulta da conformidade entre o exercício da linguagem que o texto implica e o universo de sentido que ele manifesta; iii) no investimento de um *ethos*, na medida em que emerge do discurso uma voz que ativa o imaginário estereotípico de um corpo enunciante socialmente avaliado. Conforme o autor:

Essas noções estreitamente articuladas de cenografia, código de linguagem e *ethos* são uma maneira de abordar a questão do poder que a enunciação tem de suscitar a adesão ao inscrever seu destinatário numa cena de fala que é parte do universo de sentido que o discurso pretende promover. (MAINGUENEAU, 2006, p. 70).

A seguir, trataremos mais especificamente da noção de paratopia, postulada por Maingueneau, uma vez que ela é fundamental para entender a noção de *posicionamento na interlíngua* e, por conseguinte, permitirá corroborar com a construção da noção de *posicionamento na interlíngua(gem)*.

2.3 A paratopia no discurso literário

Para introduzir sobre o que entende por paratopia, Maingueneau se baseia, como já dissemos, na característica de a literatura ser um discurso constituinte e, por isso, se valer de algumas instituições para legitimar e gerir sua produção e o consumo de obras. Entretanto, para garantir sua verdadeira constituição, ela não pode se filiar completamente a tais instituições, inserindo-se, dessa forma, em uma condição paradoxal: encontra-se nesta posição de fronteira entre a inscrição em seus funcionamentos tópicos (da sociedade) e o seu não pertencimento a nenhuma topia. Por isso, a literatura, assim como todo discurso constituinte, é tomada em um

pertencimento impossível e, embora possa ser comparada a uma rede de lugares na sociedade, não pode criar raízes em nenhum território. Nas palavras de Maingueneau (2006, p.92):

Enquanto discurso constituinte, a instituição literária não pode de fato pertencer plenamente ao espaço social, mantendo-se antes na fronteira entre a inscrição em seus funcionamentos tópicos e o abandono a forças que excedem por natureza toda economia humana. Isso obriga os processos criadores a alimentar-se de lugares, grupos, comportamentos que são tomados num pertencimento impossível.

Para demonstrar como se dá a constituição desse impossível lugar e, ao mesmo tempo, que a literatura advém de um campo relativamente unificado, Maingueneau (2006, p. 90) observa que, de um modo mais amplo, toda obra participa de três planos do *espaço literário*, a saber, de uma *rede de aparelhos*, de um *campo* e de um *arquivo*. Cada um desses planos atravessa os outros dois, e o autor os define da seguinte maneira:

-Esse espaço é uma *rede de aparelhos* em que os indivíduos podem constituir-se em escritores ou público, em que são garantidos os contratos genéricos considerados literários, em que intervêm mediadores (editores, livrarias...), intérpretes ou avaliadores legítimos (críticos, professores...), cânons (que podem assumir a forma de manuais, antologias...).

[...]

-Trata-se igualmente de um *campo*, lugar de confronto entre *posicionamentos* estéticos que investem de maneira específica gêneros e idiomas.

[...]

-Esse espaço é, por fim, um *arquivo* em que se combinam intertexto e lendas: só existe atividade criadora inserida numa memória, que, em contrapartida, é ela mesma aprendida pelos conflitos do campo, que não cessam de retrabalhá-la. (MAINGUENEAU, 2006, p. 90-91).

Tratando, fundamentalmente, da paratopia, o autor qualifica como metáforas topográficas as noções de “campo” ou “espaço”, justamente por ser a enunciação literária desestabilizadora da noção que tradicionalmente se atribui a lugar, como dotado de um dentro e um fora, e esclarece que

os “meios” literários são na verdade fronteiras. A existência social da literatura supõe ao mesmo tempo a impossibilidade de ela se fechar em si mesma e a de se confundir com a sociedade “comum”, a necessidade de jogar com esse meio-termo e em seu âmbito. (MAINGUENEAU, 2006, p. 92).

De acordo com Maingueneau (2006, p. 95), para que uma obra releve de um lugar de *paratopia*, ela precisa irromper quando há tensões no campo literário, quando ela “só pode dizer alguma coisa sobre o mundo pondo em jogo em sua enunciação os problemas advindos da

impossível inscrição social (na sociedade e no espaço literário) dessa mesma enunciação”. O autor observa ainda que a *paratopia* é histórica e, assim, suas modalidades são variáveis de acordo com a época e a sociedade em questão. Para explicar um pouco melhor essa variedade, Maingueneau cita alguns exemplos: no caso do século XVIII, a frustração do andarilho era um tema frutífero à criação; nos séculos XVII, XVIII e XIX era no salão que o escritor podia se relacionar com a sociedade e com o poder, sem se filiar totalmente a este lugar; no século XIX, o ambiente dos cafés surge como um novo espaço paratópico, já que são ocupados pelos boêmios, figuras que, assim como a literatura, não possuem verdadeiramente um lugar atribuído na sociedade, alojando-se, pois, nessa instabilidade paradoxal. Sobre esse último exemplo Maingueneau (2006, p. 97) esclarece:

O café se acha na fronteira do espaço social. Lugar de dissipação de tempo e de dinheiro, de consumo de álcool e tabaco, ele permite que mundos distintos se encontrem lado a lado. Os artistas podem reunir-se nele em “bandos”, comungar na rejeição dessa sociedade burguesa que não os inclui nem exclui. Pois o artista é o perpétuo andarilho que acampa às margens da cidade.

O autor ainda comenta que, com a evolução recente da sociedade, o escritor já não rompe, como antes, com um mundo estabilizado e, dessa forma, a *paratopia* se vê obrigada a inventar para si novos horizontes: “Numa sociedade que atribui um lugar dominante ao tratamento dos signos, o escritor já não marca sua diferença como o fazia num mundo em que a maioria das pessoas era iletrada ou em que se construía máquinas”. (MAINGUENEAU, 2006, p. 106). E continua:

No antigo regime da literatura, o acesso à produção de enunciados oferecidos a um público era drasticamente limitado; com a web, consideráveis populações podem participar de dois espaços, passar todos os dias algumas horas comunicando-se no âmbito de modalidades que não recorrem à interação comum, oral ou escrita, aquela em que indivíduos socialmente identificáveis se comunicavam em espaços sujeitos a restrições temporais e espaciais. Tal como na literatura, em que o próprio enunciado impõe seu contexto, aquele enviado pela web define a identidade de seu locutor, o lugar e o momento de sua emissão: já não há acesso a um contexto dado, mas a uma enunciação que institui suas próprias coordenadas. (MAINGUENEAU, 2006, p. 106).

Pensando a paratopia em outro plano, não se restringindo à literatura como discurso constituinte ou à criação de obras singulares, Maingueneau (2006, p. 110-111), ao analisar a localidade paradoxal e considerar os aspectos que a paratopia pode assumir em função de épocas e sociedades distintas, lista diversos tipos de paratopias que, segundo o autor, revelam

mais facilmente este duplo estatuto paratópico, a saber: de ser, ao mesmo tempo, a “condição” da literatura e a condição de todo processo criador. São eles:

- a *paratopia espacial*, que se caracteriza por ser a de todos os exilados, “meu lugar não é meu lugar ou onde estou nunca é meu lugar”;
- a *paratopia temporal*, que se fundamenta no anacronismo: “meu tempo não é meu tempo”;
- a *paratopia de identidade*, que apresenta todas as figuras de dissidência e de marginalidade: “meu grupo não é meu grupo”, seja este familiar, sexual ou social;
- a *paratopia linguística*, fundamental para a criação literária, que se resume a afirmar que “a língua que falo não é minha”.

Maingueneau elucida ainda que a *paratopia* só é motor da criação literária quando implica a figura singular do *insustentável*, que é o que torna essa criação necessária. Para ele, é o criador da obra literária quem organiza seu modo de viver, tornando-se ele o responsável pela *paratopia* e, por consequência, pelo surgimento de sua obra. Nessa perspectiva, visões como a de que a obra é uma representação das experiências de vida do seu escritor, ou de que a obra é um universo independente de seu criador, precisam ser recusadas, já que, conforme Maingueneau (2006, p.119),

a paratopia do escritor, na qualidade de condição da enunciação, também é seu produto; é por meio da paratopia que a obra pode vir à existência, mas é também essa paratopia que a obra deve construir em seu próprio desenvolvimento. Na qualidade de enunciação profundamente ameaçada, a literatura não pode dissociar seus conteúdos da legitimação do gesto que os propõe; a obra só pode configurar um mundo se este for dilacerado pela remissão ao espaço que torna possível sua própria enunciação.

Feito esse percurso, Maingueneau esclarece que a *paratopia* só será de interesse para a AD quando tomada como condição e produto do processo criador. Para possibilitar o tratamento do discurso literário a partir dessa perspectiva, o autor postulará a existência de embreagens paratópicas que ancoram o enunciado à enunciação, o texto ao contexto; são elas: a cenografia, o *ethos* e o código de linguagem mobilizado em função de um *posicionamento na interlíngua*. Nos tópicos a seguir, trataremos desses conceitos, sendo os dois primeiros desenvolvidos não somente no *Discurso Literário*, mas também em outras obras de Maingueneau.

2.4 Cenografia

A cenografia é um dos três níveis daquilo que Maingueneau chama de *cena de enunciação*, conceito que exploraremos neste tópico. Antes de apresentar tais níveis, entretanto, faremos um preâmbulo sobre os conceitos de “situação de enunciação” e “situação de comunicação”, sob o ponto de vista das teorias da enunciação, da semântica e das teorias do discurso.

Há um lugar privilegiado nas teorias da enunciação linguística que trata da reflexividade da atividade discursiva, mais especificamente, das coordenadas implicadas em um ato de enunciação, que podem ser pessoais, espaciais e temporais e que se relacionam com a ideia de dêitico (elemento que tem por objetivo localizar o fato no tempo e espaço, como os pronomes: hoje, lá, cá etc.). Já na semântica, por influência das correntes da pragmática, é acentuado o papel do contexto no processo interpretativo, isto é, o aspecto estreitamente contextual do sentido. Já nas teorias sobre discurso, especialmente na análise do discurso e na análise da conversação, é dada uma cuidadosa atenção aos gêneros de discurso e às instituições de fala por meio das quais ocorre a articulação entre os textos e as situações nas quais eles são produzidos. Conforme Maingueneau (2006, p. 249):

As três perspectivas – a da teoria da enunciação, a da semântica e a das disciplinas do discurso – exercem uma constante influência mútua, sendo por isso compreensível que noções como “situação de enunciação”, “situação de comunicação” e “contexto” tendam a confundir umas com as outras de modo na maioria das vezes incontrolado.

Por esse motivo, a noção de “situação de enunciação” se reveste de uma equivocidade. Maingueneau (2006, p.250), a respeito da noção, ainda afirma que

na teoria linguística de Antoine Culioli, que a conceituou nos anos 1960, na sequência de Émile Benveniste, a situação de enunciação não é uma situação de comunicação socialmente descritível, mas o sistema no qual se definem as três posições fundamentais do *enunciador*, do *co-enunciador* e da *não-pessoa*. Como se sabe, esse sistema está na base da identificação dos dêiticos espaciais e temporais, cuja referência é construída com relação ao ato de enunciação. Ele permite ainda distinguir entre dois planos da enunciação: de um lado, os enunciados “embreados”, ligados à situação de enunciação (o “discurso” de Benveniste) e, do outro, os enunciados “não embreados” (a “história” de Benveniste, porém estendido em seguida a enunciados não narrativos).

A obra literária, da mesma forma que todo enunciado, implica uma situação de enunciação. Mas qual seria a situação de enunciação de uma obra? Dizer apenas quais são as

circunstâncias de sua produção e sua situação de comunicação (dizer em que período, lugar e por quem a obra foi escrita) é uma resposta insuficiente. Na verdade, segundo Maingueneau (2006, p. 250), é produtivo apreender as obras como dispositivos de comunicação, e não em sua gênese: “pode-se então ser tentado a reduzir a situação de enunciação à data e ao lugar de publicação. Isso, no entanto, não nos faz avançar nem um pouco, pois continuamos no exterior do ato de comunicação literário”.

Na realidade, ao considerar como ponto de partida a *situação de comunicação*, toma-se o processo de comunicação, em certo sentido, “do exterior”, sob um ponto de vista sociológico. Contrapondo-se a essa perspectiva, quando se fala de *cena de enunciação*, “considera-se esse processo “do interior”, mediante a situação que a fala pretende definir, o quadro que ela mostra (no sentido pragmático) no próprio movimento em que se desenrola” (MAINGUENEAU, 2006, p.250).

De acordo com Maingueneau (2006, p. 250), se todo texto é “o rastro deixado por um discurso em que a fala é encenada”, a obra literária não pode ser considerada como um compilado de uma visão de mundo particular do indivíduo que a escreve. Diferentemente, o autor de uma obra é uma subjetividade sócio-histórica (ainda que não se reduza a ser um posicionamento), que se inscreve e se movimenta no interior de um campo discursivo, não sendo possível dissociar sua enunciação de uma vinculação às condições institucionais. Dessa perspectiva, a forma pela qual a obra institui determinada situação de enunciação implica a reivindicação para si daquela mesma enunciação e não de outra, que passa a ser uma instância legitimadora da própria obra.

Em todo texto é possível identificar três níveis da cena de enunciação, são elas: a cena englobante, que diz respeito ao tipo de discurso (científico, jurídico, literário, publicitário, político, religioso etc.); a cena genérica, que se refere ao gênero de discurso (panfleto, proferimento político, tese etc.); e a cenografia, que é a cena com a qual o interlocutor lida diretamente, sendo construída no/pelo texto. Essas cenas interagem entre si, afetando umas às outras, uma vez que funcionam em níveis complementares, regulando, assim, a discursividade.

A *cena englobante*, como mencionado acima, pode ser identificada com o tipo de discurso que é proferido, sendo primordial ao analista considerá-la para estabelecer a título de que o co-enunciador é interpelado. Por exemplo, em uma cena englobante em que o discurso é do tipo publicitário, o co-enunciador pode ser interpelado como um “consumidor”. Conforme Maingueneau (2006, p. 251): “uma enunciação política, por exemplo, implica um “cidadão” dirigindo-se a “cidadãos”, caracterização sem dúvida incompleta, mas que nada tem de intemporal, pois é ela que define o estatuto dos parceiros num certo espaço pragmático”. Deve-

se ressaltar ainda que esse estatuto dos interlocutores não é dado a priori, já que esse estatuto decorre da inscrição de cada enunciação em determinado campo discursivo e, assim, essa enunciação é submetida às condições de funcionamento desse campo, respeitando a forma como ele opera em determinados momentos históricos. Em relação especificamente ao discurso literário, todo enunciado dessa natureza está vinculado a uma cena englobante literária, o que permite, particularmente, que seu autor use um pseudônimo, que o conteúdo a ser apresentado seja fictício etc. Por exemplo, “as críticas à monarquia enunciadas nas *Fábulas* não geraram perseguições a seu autor porque esse gênero de texto era recebido numa cena englobante que não a dos libelos de oponentes políticos” (MAINGUENEAU, 2006, p. 251).

A *cena genérica*, por sua vez, é definida pelos gêneros de discurso. Podemos dizer que uma obra é enunciada por meio de um gênero de discurso que possibilita que se antecipem certas expectativas e não outras, tanto por parte do leitor quanto por parte do autor em relação a essas expectativas. Em outras palavras, cada gênero de discurso define seus próprios papéis. No caso de um panfleto de campanha eleitoral, por exemplo, trata-se de um “candidato” dirigindo-se a “eleitores”. Nesse sentido, a cena genérica estabelece um *contrato* com o tipo de discurso relativo à *cena englobante*, e a existência desse *contrato* legitima determinadas práticas discursivas. Maingueneau esclarece que esse processo de legitimação da enunciação pode ser formulado nos seguintes termos: quem são os participantes, os interlocutores, qual o lugar e qual o momento necessário para realizar determinado gênero? Quais são os circuitos pelos quais passam as condições de seu movimento? Que conjunto de regras e quais regularidades presidem seu consumo?

Levando-se em conta essas questões da legitimação das práticas discursivas, não podemos pensar de maneira independente em uma *cena englobante* e em uma *cena genérica*. A relação entre essas duas cenas é de constitutividade e complementariedade, de modo que ambas as cenas, conjuntamente, definem o que o autor chama de *quadro cênico*, o espaço estável, do tipo e do gênero do discurso, no qual, o enunciado adquire sentido.

Ao contrário desses dois níveis da cena de enunciação, a *cenografia* não é imposta pelo tipo ou gênero de discurso, mas instituída no/pelo próprio texto, e é com ela que o interlocutor, enredado em uma determinada enunciação, lida diretamente. A cenografia legitima e é legitimada pelo discurso, isto é, o discurso institui uma cenografia em seu início para legitimá-lo em seu ato enunciativo, mas, ao mesmo tempo, é durante a enunciação que o discurso legitima a cenografia instituída por meio de sua própria enunciação. A cenografia confunde-se com a obra que sustenta, e a obra, por sua vez, também sustenta a cenografia.

Contudo, isso não é suficiente para tornar a cenografia um suporte para a obra; ela é, antes, um *dispositivo* capaz de articular a obra, considerada um objeto autônomo, e as condições que propiciaram seu surgimento. A respeito desse dispositivo, constituído por elementos da *dêixis* discursiva, Maingueneau (1997, p. 41) esclarece que essa noção, a partir de coordenadas espaço-temporais implicadas na cena de enunciação, consiste em um primeiro acesso à cenografia; ela implica uma figura de enunciador e co-enunciador, uma cronografia (um tempo) e uma topografia (um espaço) a partir das quais o discurso pretende emergir. Se existe *dêixis* discursiva é porque a formação discursiva não enuncia a partir de um sujeito, de uma conjuntura história e de um espaço evidentemente determináveis do exterior, mas a partir da cena que sua enunciação produz. Conforme Maingueneau (2006, p. 252):

Em todos os casos, a cena na qual o leitor vê atribuído a si um lugar é uma cena narrativa construída pelo texto, uma “cenografia”. O leitor se vê assim apanhado numa espécie de armadilha, porque o texto lhe chega em primeiro lugar por meio de sua cenografia, não de sua cena englobante e de sua cena genérica, relegadas ao segundo plano, mas que na verdade constituem o quadro dessa enunciação. É nessa cenografia, que é tanto condição como produto da obra, que ao mesmo tempo está “na obra” e a constitui, que são validados os estatutos do enunciador e do co-enunciador, mas também o espaço (topografia) e o tempo (cronografia) a partir dos quais a enunciação se desenvolve.

Esclarecendo essa noção a partir de um exemplo, Maingueneau (1997, p.41) apresenta o caso do discurso escolar da III República na França. Trata-se de um universo em que o mesmo termo designa as três coordenadas constitutivas da *dêixis*:

“a República” é, a um só tempo, o locutor discursivo (é ela que se dirige às crianças), a topografia (a República delimita o território da pátria) e a cronografia (a República é a última fase da história da França, de onde este discurso é enunciado). Apenas o destinatário, o aluno, parece escapar deste termo; mas é unicamente o afastamento que faz com que tudo funcione: o discurso escolar tem exatamente por função integrar estes alunos à República, sob a forma do “cidadão”.

Considerando-se que uma formação discursiva se legitima ao mesmo tempo em que produz a sua enunciação, é desta forma que o discurso da Frente Nacional na França, conforme outro exemplo de Maingueneau (1997, p. 42), atribui como locutor e destinatário “as forças sadias da nação”, “a direita nacional”, etc.; como topografia estabelece “a França”, “o Ocidente”, a “Europa Cristã”, etc.; e como cronografia institui “o processo de decadência intelectual, moral e física” em que a Frente Nacional está engajada. Conforme é possível

observar, “há um deslizamento constante de uma instância para outra, quando são abordadas designações muito gerais: “o Ocidente”, por exemplo, da mesma forma que “a República” no discurso precedente, pode ocupar as três posições”.

A fim de demonstrar com maior profundidade o imbricamento e funcionamento das noções que dizem respeito à cenografia, apresentamos um fragmento, recortado por Maingueneau (1997, p. 43-44), de um proferimento político de Saint-Just diante da Convenção da Revolução Francesa:

“Cidadãos representantes do povo francês,
[...] Venho lhes dizer, sem nenhuma delicadeza, verdades ásperas, veladas até hoje. A voz de um camponês do Danúbio não foi de nenhum modo desprezada em um Senado corrompido: pode-se, pois, ousar dizer-lhes tudo, a vós, os amigos do povo e os inimigos da tirania. Onde estaríamos nós, cidadãos, se coubesse à verdade o dever de se calar e de se esconder e se ao vício fosse dado o direito de tudo ousar com impunidade? Que a audácia dos inimigos da liberdade seja permitida a seus defensores! Quando um governo livre é estabelecido, ele deve conservar-se por todos os meios equitativos; ele pode empregar com legitimidade muita energia; deve quebrar tudo o que se opõe à prosperidade pública; deve desvelar as conspirações com todo o vigor. Temos a coragem de vos anunciar e de anunciar ao povo que é chegada a hora para que todo o mundo retorne à moral, e a aristocracia ao terror.

Maingueneau (1997, p. 44) observa, a partir do fragmento citado, de que forma o sujeito constrói a cenografia de sua autoridade enunciativa. Tal sujeito determina para si e para os seus destinatários os lugares que este tipo de enunciação reivindica para se legitimar:

o público é interpelado como “cidadãos representantes do povo francês”, como “amigos do povo” e “inimigos da tirania”; constantemente remetido para o segundo, o *povo*: “cidadãos representantes do povo francês”, “amigos do povo”, “anunciar-lhes e anunciar ao povo”,... De tal forma que a legitimidade deste lugar de destinatário se funda, por sua vez, em um outro lugar, designado pelo texto. O vocativo *cidadãos* se refere simultaneamente a estes dois conjuntos, ambiguidade esta que está ligada à própria organização da cena: a sala contém dois públicos (os deputados e os parisienses), e o discurso joga com esta dualidade. [...] Quanto ao *eu* do enunciador, sua função é definir substitutos (*a verdade, um governo livre, nós*), cujo paradigma contribui para delimitar a instância do “locutor discursivo”, os quais constituem outros tantos apagamentos do indivíduo por trás do estatuto de porta-voz; não falta nem mesmo o referente de toda asserção legítima: *a verdade*.

Debruçando-se sobre a *dêixis fundadora* que o texto constrói, o autor assinala que, quando

Saint-Just lembra “a voz de um camponês do Danúbio [que] não foi desprezada em um Senado corrompido”, faz mais que remeter a um chavão da retórica. Além da cena do discurso de 23 ventôse ano II, desenha-se a cena do camponês frente ao Senado romano: de certa forma, Saint-Just *é*, a partir de então, este camponês, a Convenção *é* o Senado. A enunciação se duplica desta forma em uma outra, retirada da República romana, repertório supremo das cenas fundadoras dos discursos da Revolução. Longe de ser puro aparato retórico, estes processos de identificação desempenham um papel crucial no exercício da discursividade. (MAINGUENEAU, 1997, p. 44-45).

Ampliando a noção, considera-se que a cenografia de uma obra se mostra a partir de índices diversos localizáveis no texto ou no paratexto, estando, entretanto, para além de qualquer cena de fala que seja dita no texto, justamente por não designar-se a si mesma, mas cooptar o leitor ao se mostrar em cada enunciação. A cenografia *é*, pois, definida como um processo fundador, a inscrição legitimadora de um texto, em sua dupla relação com a memória de uma enunciação, que se situa na filiação de outras enunciações e que reivindica um certo tipo de reemprego. A *grafia* *é* aqui tanto quadro como processo,

é a cena de fala que o discurso pressupõe para poder ser enunciado e que em troca ele precisa validar através de sua própria enunciação. A situação no interior da qual a obra é enunciada (...) deve ser validada pelo próprio enunciado que permite manifestar (MAINGUENEAU, 2006, p. 253).

A obra se legitima criando uma situação que prende o leitor, ao mostrar um mundo que reivindica por aquela cenografia instituída no/pelo próprio texto e mais nenhuma outra. A obra tomada no interior de um quadro cênico constrói uma cenografia dentre outras possibilidades múltiplas, instituindo progressivamente um mecanismo duplamente reflexivo, no qual o discurso, conforme Maingueneau (2006, p.253), “por seu próprio desenvolvimento, pretende instituir a situação de enunciação que o torna pertinente”.

O autor apresenta ainda a noção de *cenar validadas*. Essas cenas podem ser descritas como marcas e/ou indícios textuais presentes no texto, como menções paratextuais (menção de um gênero, um título, um prefácio do autor etc.) ou, ainda, como indicações explícitas no próprio texto que reivindicam o aval de cenas enunciativas preexistentes. Segundo Maingueneau, as obras podem ter suas cenografias baseadas em cenas de enunciação já validadas, que podem ser outras obras literárias, outros gêneros, literários ou não, e até mesmo eventos de fatos isolados. Contudo, o que se diz *validado* não significa *valorizado*, mas já instalado no universo de saber e de valores do público. Nesse sentido, mobilizar uma cena validada em favor de uma cenografia torna essa mesma cena produto desta mesma obra que

pretende, a partir dela, enunciar. Como uma cenografia é altamente histórica, é fatal harmonizá-la com sua própria enunciação. Conforme Maingueneau, (2006, p.257):

Não é preciso que a situação de enunciação *mostrada* pela obra esteja em perfeita consonância com as cenas validadas que ela reivindica em seu texto, nem que estas últimas formem um conjunto homogêneo. A cenografia global da obra resulta, na verdade, da relação entre todos esses elementos, indicações textuais explícitas, que de certo modo tomam corpo através da própria enunciação que as sustenta.

A obra pode ainda legitimar sua cenografia por meio de cenas que lhe servem de contraste, o que Maingueneau (2006, p. 257) chama de *antiespelhos*. Essa “tática” pode ser entendida, de acordo com o autor, como uma estratégia de subversão, “uma paródia em sentido amplo: a cena subvertida é desqualificada através de sua própria enunciação”. Para esclarecer melhor essa noção, recorreremos ao exemplo dado pelo autor:

Quando, em seus *152 provérbios transpostos para o gosto atual*, escrevem “Um prego afugenta Hércules” ou “Quem semeia unhas colhe uma tocha”, os poetas Péret e Éluard legitimam indiretamente sua própria cenografia de escritores surrealistas. Não dizem diretamente quem fala, a quem, onde e quando, mas a subversão de provérbios permite indicá-lo: o enunciador não é a sabedoria das nações, mas um poeta singular; a cronografia não é a intemporalidade proverbial do “nada de novo sob o sol”, mas o encontro de palavras, o achado improvável e criador; o destinatário não é o homem de todas as épocas e de todos os países submetido à ordem invariante das coisas, mas um sujeito que, através da própria leitura, deve se libertar de toda esclerose.

Independentemente do caso, a obra sempre buscará sua legitimação em um lugar de enunciação privilegiado, seja pela identificação com uma cena fundadora, seja pela via oposta, na atribuição de um *enunciador ilegítimo*, ou por meio da construção de cenas *antiespelhos*. É importante esclarecer que isso não significa que as cenografias das obras se encerram em uma reprodução das cenas validadas; ao contrário, elas as excedem, as reelaboram, as ultrapassam, já no próprio momento em que são instituídas.

Por se tratar de um conceito chave ao nosso trabalho, reproduzimos neste ponto da tese, de forma breve, um recorte de análise apresentada por Maingueneau (2006, p. 258-260), a fim de possibilitar uma maior densidade ao entendimento da noção de *cenografia*. Primeiramente, o autor desenvolve uma análise em que a obra em questão, a saber, *Tragiques* [Os trágicos] de Agrippa d’Aubigné, evoca uma *topografia do deserto*. Em linhas gerais, o “mundo” construído na/pela obra reivindica a própria cenografia que ela propõe e não outra. Isto quer dizer que a

topografia implicada na cenografia imposta pela obra busca validar a progressiva revelação da escandalosa perseguição de que são vítimas os protestantes. Segundo Maingueneau (2012, p. 258),

o escândalo alcança tal grau que exige justamente que se vá para a solidão do deserto e se dê livre curso a um santo furor... A obra cria, desse modo, enlaçamentos que mostram ao leitor um mundo de tal caráter que requer a própria cenografia que propõe, e nenhuma outra. Enquanto um Montaigne coloca seus ditos na própria boca da musa antiga e dos deuses, d'Aubigné, impondo uma cenografia bíblica, coloca-se na posição do profeta, daquele “que fala no lugar de um outro”, no caso, de Deus. O profeta bíblico encontra na topografia do deserto um lugar de enunciação privilegiado: lugar apartado da sociedade é também o espaço da purificação.

De acordo com Maingueneau (2006, p.260), assim como a cenografia da qual é uma faceta, a topografia de *Os trágicos* percorre uma rede de cenas altamente validadas, “cenas exemplares”. A reivindicação de cenas baseadas na Antiguidade greco-romana, na Bíblia e na história do século XVI, evoca a presença de um cosmos barroco, “em que a diversidade das épocas e dos espaços se oferece ao olhar do leitor na simultaneidade de um painel”.

Nessa perspectiva, podemos afirmar que a legitimação de uma cenografia é a constatação da autoridade enunciativa do autor, que designou os lugares eficientemente em sua obra, tanto para si quanto para seu leitor, e sua enunciação foi adequada dadas as condições do campo, o que enfatiza, mais uma vez, a faceta histórica da cenografia. Dessa forma, pode-se afirmar que no discurso *dizer e mostrar seu direito de dizer* são duas faces indissociáveis. Assim sendo, a cenografia “não é um simples alicerce, uma maneira de transmitir ‘conteúdos’, mas o centro em torno do qual gira a enunciação” (MAINGUENEAU, 2006, p.264). Mais especificamente, a cenografia constrói-se e é legitimada na própria cena de enunciação – uma embreagem paratópica que permite operacionalizar o postulado de que o texto é uma forma de gestão do contexto.

Apresentamos, no tópico a seguir, outro componente construído na enunciação, o *ethos*, que, como já mencionamos, funciona também como uma embreagem. Situamos o conceito de *ethos* desde o seu surgimento na Retórica aristotélica até o deslocamento que Maingueneau fez da noção para o quadro teórico da AD, incluindo sua formulação no *Discurso Literário*.

2.5 *Ethos*

Como mencionamos anteriormente, o *ethos* é outra noção importante para compreender o modo de funcionamento da paratopia, tendo em vista sua condição de embreagem paratópica. Tal conceito, formulado inicialmente pela Retórica aristotélica, é apresentado originalmente como uma imagem positiva que o orador expõe de si na tentativa de persuadir o seu ouvinte. Na concepção inicial da Retórica, o *ethos* remetia à construção, pelo orador, de uma imagem de si, que visava assegurar a positividade de sua oratória, isto é, construir a imagem positiva que o orador projetava de si para conquistar a confiança e aprovação de seus ouvintes. Segundo Maingueneau, o *ethos* retórico está ligado à própria enunciação e não a um saber extradiscursivo sobre o locutor:

Persuade-se pelo caráter [= *ethos*] quando o discurso tem uma natureza que confere ao orador a condição de digno de fê; pois as pessoas honestas nos inspiram uma grande e pronta confiança sobre as questões em geral, e inteira confiança sobre as que não comportam de nenhum modo certeza, deixando lugar à dúvida. Mas é preciso que essa confiança seja efeito do discurso, não uma previsão sobre o caráter do orador. (DUFOUR *apud* MAINGUENEAU, 2008, p. 13).

Para ganhar credibilidade dos ouvintes, o orador se valia de três qualidades, a saber: a *phronesis* (prudência), a *aretè* (virtude) e a *eunoia* (benevolência). Para a Retórica, o *ethos* está ligado ao locutor e às suas virtudes no momento da enunciação e não a um saber extradiscursivo sobre si.

Conforme Maingueneau (2008, p. 11), o reaparecimento do conceito de *ethos* na década de 1980 não se deu dentro do quadro da Retórica, mas a partir das problemáticas referentes aos discursos. Em 1984, por exemplo, em sua teoria polifônica da enunciação, a chamada pragmática semântica, Oswald Ducrot associou o termo *ethos* aos estudos da linguagem, integrando-o a uma conceituação enunciativa. Nessa teoria, o sujeito falante real é deixado de lado, pois o interesse está em estudar a instância enunciativa do locutor.

Essas reflexões serão encontradas também nos estudos que Dominique Maingueneau apresenta para a Análise do Discurso. O analista retoma a noção de Aristóteles, mas desloca o conceito para o interior das reflexões teóricas da Análise do Discurso de linha francesa, passando a considerar o *ethos* não como resultado de um cálculo estratégico, mas como efeito de uma inscrição em determinada formação discursiva. Além disso, considera que todo discurso é indissociável de uma voz.

Amossy (2005, p. 9), em sua obra *Imagens de si no discurso*, afirma que “todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si”. Tal imagem vem à tona por meio

do estilo do locutor, de suas competências linguísticas, enciclopédicas e de suas crenças, que, independentemente de intenção, fazem com que o locutor realize uma apresentação de si em seu discurso.

Maingueneau propõe uma distinção entre *ethos* discursivo e *ethos* pré-discursivo. O primeiro refere-se a um fenômeno enunciativo do qual não se podem separar as imagens discursivas criadas pelos modos de dizer que, por sua vez, remetem a um modo de ser. Em relação ao segundo, o autor assinala que o co-enunciador, antes mesmo de ter acesso à enunciação propriamente dita, e lidando com informações prévias sobre o caráter do enunciador, é induzido a expectativas quanto a seu *ethos*, tendo como base, inclusive, o gênero de discurso a partir do qual se sabe que se dará a enunciação.

Reformulando o conceito de *ethos* no quadro da AD, o autor postula que qualquer discurso escrito possui uma vocalidade específica, que pode se manifestar por meio de algum tom. Esse tom implica uma determinação do corpo do enunciador. Desse modo, a leitura faz emergir uma instância subjetiva encarnada que exerce o papel de fiador.

O “fiador”, que é construído pelo destinatário a partir de índices variados da enunciação, é investido de um caráter e de uma corporalidade. O caráter corresponde ao conjunto de traços psicológicos que o destinatário confere ao enunciador, enquanto a corporalidade remete a uma representação do corpo do enunciador que diz respeito, para além de uma aparência física, a uma maneira de se vestir e de se mover no espaço social. O caráter e a corporalidade do fiador apoiam-se em representações sociais estereotípicas, que o destinatário avalia positiva ou negativamente.

Ligada à noção de tom, a incorporação é designada por Maingueneau, como a maneira pela qual o co-enunciador se relaciona ao *ethos* de um discurso. A incorporação, segundo o autor, atua em três registros indissociáveis:

- A enunciação do texto confere uma corporalidade ao fiador, ela lhe dá um corpo.
 - O co-enunciador incorpora, assimila um conjunto de esquemas que correspondem à maneira específica de relacionar-se com o mundo, habitando seu próprio corpo.
 - Essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um corpo, da comunidade imaginária dos que aderem a um mesmo discurso.
- (MAINGUENEAU, 2005, p. 73)

Nesse sentido, o discurso é sempre voltado para algum co-enunciador; na enunciação é necessário mobilizá-lo para que ele esteja em contato com um certo universo de sentido.

A qualidade do *ethos* remete à figura do “fiador” que, com a sua fala, constrói uma identidade compatível com o mundo que se supõe que ele faz emergir em seu enunciado, esquema que Maingueneau chama de paradoxo constitutivo, na medida em que o fiador deve legitimar sua maneira de dizer pelo seu próprio enunciado.

Na perspectiva da AD, o *ethos* é parte constitutiva da cena de enunciação e, segundo Maingueneau (2005, p. 75) tem “o mesmo estatuto que o vocabulário ou os modos de difusão que o enunciado implica por seu modo de existência”. Assim, o discurso pressupõe uma cena de enunciação para ser enunciado e, dessa forma, deve validá-la.

Nesse sentido, conforme assinalado por Maingueneau (2005, p.77), a cenografia “legitima um enunciado que, por sua vez, deve legitimá-la, deve estabelecer que essa cena de onde a fala emerge é precisamente a cena requerida para enunciar, como convém, a política, a filosofia, a ciência...”. Isto é, os conteúdos que são desenvolvidos pelo discurso permitem validar a própria cena e o próprio *ethos*, de onde se originam tais conteúdos. Conforme exemplo apresentado por Maingueneau (2005, p. 78):

Para muitos discursos populistas, por exemplo, a cenografia do homem do povo de fala verdadeira (o que, para Aristóteles, derivaria da Arete) vem legitimar um enunciado que, por sua vez, por seu conteúdo, mostra que só a fala verdadeira do homem vindo do povo pode deter a “decadência”, a “corrupção dos políticos”, “uma tecnocracia distanciada da realidade”. Quando um político de extrema direita mostra por sua enunciação a figura do homem-do-povo-que-diz-a-verdade-nua-e-crua, que denuncia as falas mentirosas dos políticos “podres”, ele define implicitamente o que é discurso político legítimo (uma fala vinda das forças sadias do país etc.) e, correlativamente, aquilo que o discurso político não deve ser a qualquer preço.

Para desenvolver a noção de *ethos*, Maingueneau assinala ainda a existência de diversos fatores que se convergem em uma enunciação (como o *ethos* mostrado e o *ethos* dito). De acordo com Maingueneau (2006, p. 270):

O *ethos* pré-discursivo, o *ethos* discursivo (*ethos mostrado*), mas também os fragmentos do texto em que o enunciador evoca a própria enunciação (*ethos dito*), diretamente (“é um amigo que vos fala”) ou indiretamente, por exemplo, por meio de metáforas ou alusões a outras cenas de fala. (...) O *ethos efetivo*, aquele que é construído por um dado destinatário, resulta da interação dessas diversas instâncias, cujo peso respectivo varia de acordo com os gêneros do discurso.

A distinção entre o *ethos* dito e o *ethos* mostrado não se efetua claramente, como apresenta o autor, já que torna difícil a percepção de limites claros entre o que é *dito*, *sugerido*

e mostrado. Em contrapartida, o processo de reconhecimento do que vem a ser o *ethos* efetivo é mais acessível. Trata-se daquele *ethos* construído pelo destinatário/co-enunciador, como resultado direto da imbricação entre um *ethos* pré-discursivo e um *ethos* discursivo (dito e mostrado), com a associação de *estereótipos* em circulação em determinada cultura e em determinado momento histórico, nos quais se apoia a figura do fiador, que estabelece, através de sua fala, certa identidade que deve estar em concordância com o mundo (a cena de enunciação) que ele faz emergir em seu discurso e que, por conseguinte, ele necessita validá-lo ao mesmo tempo em que a constrói.

Assim sendo, por meio de sua fala, o locutor ativa no intérprete uma gama de representações desse mesmo locutor que tenta, às vezes, em uma luta sem sucesso, controlar a leitura dos indícios que libera/apresenta. O que essa noção de *ethos* realmente celebra é que essa instância subjetiva, que se manifesta no/pelo discurso, não é uma eventualidade de um discurso, mas uma instância constitutiva dotada de um “*corpo enunciante*” que é historicamente especificado.

Sintetizando a ideia de *ethos*, podemos dizer que todo texto possui uma vocalidade específica, que se manifesta por meio de um tom. Este tom remete a uma caracterização do “corpo do enunciador” e a um fiador que atua como “garante” do que é dito. Maingueneau (2006, p. 271-272) esclarece que fez opção por uma

concepção primordialmente “encarnada” do *ethos*, que, dessa perspectiva, abrange não apenas a dimensão verbal, mas igualmente o conjunto de determinações físicas e psíquicas vinculadas ao “fiador” pelas representações coletivas. Este vê atribuídos a si um *caráter* e uma *corporalidade* cujo grau de precisão varia de acordo com o texto. O “caráter” corresponde a um conjunto de características psicológicas. A “corporalidade”, por sua vez, associa-se a uma compleição física e a uma maneira de se vestir. Além disso, o *ethos* implica uma maneira de se movimentar no espaço social, uma disciplina tática do corpo apreendida mediante um comportamento global. O destinatário o identifica com base num conjunto difuso de representações sociais avaliadas de modo positivo ou negativo, de estereótipos que a enunciação contribui para confirmar ou modificar.

Maingueneau (2006, p. 272), por meio da noção de *incorporação* já apresentada, designa a maneira como o destinatário “em posição de intérprete – ouvinte ou leitor – se apropria desse *ethos*”. Assim, a maneira pela qual o co-enunciador se relaciona com o *ethos* de um discurso é a maneira pela qual esse co-enunciador incorpora a corporalidade imposta discursivamente, intrinsecamente ligada a sua forma de relacionar-se com o mundo, que culmina em uma aderência ou não, na forma de uma *comunidade imaginária*, ao discurso.

A eficácia discursiva, entretanto, não se liga apenas ao fato de suscitar adesão de um co-enunciador interpelado, mas ao fato de alcançar e atestar o convencimento do que se diz no próprio ato enunciativo. Assim, podemos entender *ethos* como uma figura que confere uma identidade que tem que ser adequada ao discurso que se pretende legitimar, uma vez que tal discurso, por ser um acontecimento decorrente de um posicionamento, de uma inscrição histórico-social, é indissociável de uma validação que o legitima.

Maingueneau (2006, p. 272) assinala ainda que,

a “incorporação” do leitor vai além de uma simples identificação com um “fiador”, implicando um *mundo ético* de que esse “fiador” participa e ao qual dá acesso. Esse “mundo ético” ativado através da leitura subsume certo número de situações estereotípicas associadas a comportamentos: a publicidade contemporânea se baseia amplamente nesses estereótipos (o mundo ético do funcionamento dinâmico, dos vaidosos, dos astros de cinema etc.). O homem da lei ou o médico que o espectador de uma comédia do século XVII vê surgirem em cena são personagens que vêm associadas aos lugares, aos modos de dizer e de fazer de seus respectivos mundos éticos: estereótipos que o dramaturgo e o diretor podem confirmar ou contestar (o que é raro numa comédia).

Da mesma forma como ocorre na publicidade contemporânea, na literatura também “trata-se de atestar o que é dito convocando o co-enunciador a se identificar com uma dada enunciação de um corpo em movimento, corpo esse apreendido em seu ambiente social” (MAINGUENEAU, 2006, p. 274). É fundamental esclarecer, no entanto, que, sendo o *ethos* apenas uma das dimensões da cenografia, ele está sujeito às suas mesmas coerções. Além disso, do mesmo modo como a *cenografia*, o *ethos* também é uma categoria enunciativa que confere à prática discursiva uma identidade que legitima um posicionamento, no caso, de natureza paratópica, cumprindo também o papel de gerir essa paratopia e de ancorar o texto ao contexto, o enunciado à enunciação.

2.6 Posicionamento no campo literário

2.6.1 Autoridade e vocação enunciativa

Refletir sobre a emergência das obras é também lançar o olhar sobre o espaço que lhes dá sentido, isto é, sobre o *campo* em que se constituem os posicionamentos. Tais posicionamentos não são apenas doutrinas estéticas, eles encontram-se indissociáveis de suas modalidades de existência social, do estatuto de seus atores e dos lugares e práticas que eles

investem e que os investem. Assim, refletir sobre a emergência de uma obra é, acima de tudo, pensar sobre a construção de uma identidade enunciativa que mais do que *uma tomada de posição* é também um recorte de um território de fronteiras instáveis que não cessam de ser redefinidas. Maingueneau chama a atenção para o fato de que essa construção de uma identidade enunciativa, no que diz respeito à constituição de posicionamentos, não pode ser confundida com os próprios escritores, já que implica a consideração de uma comunidade discursiva. A seguir, apresentamos o percurso do autor para esclarecer como o posicionamento e o escritor se encontram e se distanciam na construção de uma identidade enunciativa.

Maingueneau (2006) recorre à *Arqueologia do saber*, de Michel Foucault, para comparar a fala médica à enunciação literária, especificamente no que diz respeito à legitimidade. A respeito da fala médica, Foucault questiona:

Quem fala? Quem, no conjunto de todos os indivíduos falantes, pode legitimamente ter esse tipo de linguagem? [...] A fala médica não pode vir de qualquer um; seu valor, sua eficácia, seus próprios poderes terapêuticos e, de modo geral, sua existência como fala médica não são dissociáveis da personagem, estatutariamente definida, que tem o direito de articulá-la. (apud MAINGUENEAU, 2006, p. 151-152).

Maingueneau aponta que, enquanto para a fala médica há um diploma que confere a sua legitimidade, no discurso literário, a autoridade enunciativa vincula-se à própria constituição do posicionamento no interior do campo para, a partir daí, definir o que é um autor legítimo, que tem a autoridade enunciativa para validar determinado discurso. A esse respeito, esclarece:

Quem no século XVIII reivindicasse as Luzes deveria demonstrar variados conhecimentos científicos e interessar-se pela reforma do sistema político, enquanto um poeta lírico romântico deveria ser dotado de uma forte sensibilidade, ter passado por experiências dolorosas e assim por diante. Os diversos estados históricos da produção literária filtram dessa forma, em função dos posicionamentos que neles são dominantes, a população enunciativa potencial; definem certos perfis: frequentar ou não os ambientes mundanos, o teatro ou os cientistas, colecionar plantas ou praticar esportes, conhecer os bastidores da política etc. (MAINGUENEAU, 2006, p. 152).

Continuando o seu percurso, Maingueneau lança mão da ideia de *vocação enunciativa* ao postular que se trata de um “processo através do qual um sujeito se “sente” chamado a produzir literatura” (MAINGUENEAU, 2006, p. 152). Sob essa perspectiva, conforme o autor, não será qualquer sujeito que se sentirá “aceito” pelo processo da criação, é necessário que o posicionamento desse sujeito na sociedade em questão, em relação à representação da instituição literária daquele momento, lhe forneça a convicção necessária de possuir a

autoridade enunciativa desejada para, então, tornar-se escritor. Consequentemente, a *vocação enunciativa* emerge de uma autoridade enunciativa que ocorre em relação a um dado estado do campo, aliada a uma posição particular do literário que define quais (potenciais) escritores são capazes de dar uma definição de *literatura legítima* de acordo com suas próprias qualificações.

Maingueneau apresenta um exemplo dessa relação entre vocação enunciativa, qualificação e autoridade com uma citação retirada do manifesto da Plêiade, *Défense et illustration de la langue française* de J. du Bellay (1549). Conforme o autor, o manifesto traça o *retrato do poeta legítimo* e determina, desse modo, a cultura e o modo de vida que legitimam essa enunciação poética:

Portanto, ó tu, dotado de uma excelente beatitude por natureza, instruído em todas as boas artes e ciências, principalmente naturais e matemáticas, versado em todos os gêneros de bons autores gregos e latinos, não ignorante das especialidades e ofícios da vida humana, não de condição demasiada elevada, nem chamado ao regime público, e tampouco abjeto e pobre, não perturbado por problemas domésticos, mas em repouso e tranquilidade de espírito, adquirida antes de tudo pela magnitude de tua coragem, depois, mantida por tua prudência e governo sensato, ó tu (digo), ornado de tantas graças e perfeições, se às vezes tiveres piedade de tua pobre linguagem, se tu dignares e enriquecê-la com teus tesouros, será realmente tu que a farás erguer a cabeça e, com uma honrada testa, se igualar às magníficas línguas grega e latina. (BELLAY *apud* MAINGUENEAU, 2006, p. 153-154).

Ao traçar esse caminho, Maingueneau elucida sobre a necessidade de ritos que legitimem a construção da obra como universo de sentido do posicionamento no qual a obra pretende se inserir. Esclareceremos melhor essa questão a seguir.

2.6.2 Os ritos legitimadores

Maingueneau tematiza também sobre *os ritos legítimos*, fazendo um preâmbulo sobre a noção de *ritos genéticos*. De acordo com o autor, essa ideia relaciona-se às “atividades mais ou menos rotineiras através das quais se elabora um texto” (MAINGUENEAU, 2006, p. 155), a saber, no caso da criação literária: a *elaboração*, a *redação*, a *pré-difusão*, a *publicação*, a *circulação* e o *consumo*. Contrariamente ao que poderíamos pensar, esses domínios não se mobilizam individualmente e/ou sequencialmente, mas na forma de um dispositivo interligado.

Em determinados gêneros de discurso, há uma normatização para as etapas desses ritos, como é o caso de um jornal; em outros gêneros, pode haver menos normas. Mas, independentemente de qual seja, “um gênero do discurso restringe “acima” seu modo de

elaboração, assim como restringe “abaixo” seu modo de difusão.” (MAINGUENEAU, 2006, p. 155). Em outras palavras, o tipo de elaboração impõe restrições ao tipo de redação, de pré-difusão e de publicação; já o tipo de publicação esperado orienta por antecipação toda atividade ulterior. Conforme Maingueneau (2006, p. 155), “não se pode imaginar a poesia galante numa ilha deserta”.

Vários desses domínios podem integrar um mesmo lugar, um lugar polivalente. Por exemplo, em um salão do século XVII pode-se discutir estética, conversar com amigos, pôr-se ao corrente da atualidade literária (lugar de elaboração); pode-se ainda ler as próprias criações para um primeiro círculo de pessoas (lugar de pré-difusão). A obra pode se transformar em decorrência das reações de um público inicial, antes de circular para um público menos restrito.

Ao que se refere à literatura, pode haver uma confusão de que a invenção de ritos genéticos apropriados se assemelhe com a definição de uma identidade num campo conflitual. Da mesma forma, segundo o autor, deve-se evitar a abstração dos ritos genéticos dos posicionamentos estéticos. Maingueneau (2006, p. 155-156) exemplifica:

Dizer, por exemplo, que, ao privilegiar o trabalho formal em detrimento da inspiração, os parnasianos restabeleceram a ligação com as regras dos clássicos do século XVII é esquecer que a palavra de ordem “Arte pela Arte” só adquire sentido numa oposição constitutiva a um certo romantismo. Ao contrário de muitos escritores do século XVII, os parnasianos não visavam a uma formulação clara em que a representação do pensamento se submeteria por outro lado a um código de conveniência: pretendiam elaborar enunciados perfeitos, subtraídos à corrupção do mundo, textos minerais (“esmaltes”, “camafeus”, “mármoreos”...) que mostrassem o trabalho que custaram, que incluíssem, por assim dizer, a gesta histórica que os tornou possíveis.

Nesse sentido, um literato não pode desprezar seus próprios ritos genéticos, pois esses ritos constituem o único aspecto da criação que ele pode controlar, trata-se de uma maneira efetiva de conjurar o fantasma do fracasso. Ao autor cabe multiplicar os gestos conjuradores a fim de mostrar para si e para seu público os sinais de sua legitimidade, vinculada à realização de gestos requeridos para escrever em concordância com o posicionamento que se pretende atestar em um dado momento no campo.

Podemos ver o caso de Proust que, conforme Maingueneau (2006, p.156), para poder escrever “que a única vida verdadeira é a arte”, no romance *Em busca do tempo perdido*, precisou descobrir os ritos genéticos necessários, isto é, “tecer em sua vida a tela de hábitos na medida do texto que dela devia surgir”. Para assumir que a arte é a vida verdadeira, supomos um Proust que deixa a criação ditar seus horários, trancado em um quarto escuro e à prova de

som, isolado do mundo exterior, sem tomar conhecimento do dia dividido por manhã e noite. Não seria produtivo imaginar um Proust levando uma vida dita “normal”:

como só se escreve a vida dos grandes escritores sabendo-se que são grandes escritores, é difícil conceber a incerteza radical do trabalho criativo. Como imaginar um Flaubert nem um pouco seguro de que enterrando-se em Croisset, na Normandia, e burilando cada frase, vai escrever essa *Madame Bovary* que figura em todas as antologias da literatura francesa? [...] O escritor original é de fato obrigado a inventar ritos genéticos na medida de sua necessidade. (MAINGUENEAU, 2006, p. 157).

O rito genético configura-se como um processo paradoxal de enlaçamento, o que implica pensar que a doutrina estética do autor se constrói na mesma medida que a obra se julga ser seu produto. É imprescindível descobrir os ritos genéticos necessários para criar as obras, porém é o êxito das obras conclusas que legitima a pertinência desses ritos. Segundo Maingueneau (2006, p. 157), “para inovar, os criadores devem determinar que ritos genéticos são apropriados antes de o sucesso lhes confirmar o valor de seu empreendimento.”

Mais especificamente, de acordo com o autor, “os ritos genéticos são, por conseguinte, parte de posicionamentos estéticos que sustentam as obras” (MAINGUENEAU, 2006, p. 158) e, assim, num duplo movimento, possibilitam as obras e legitimam um *trabalho ininterrupto de posicionamento*. Dessa maneira,

a obra só pode surgir se, de uma ou outra maneira, conseguir tomar forma numa existência que é ela mesma moldada para que essa obra nela advenha. Mediante seu modo de inserção (ainda que por auto-exclusão) no espaço literário e na sociedade, o escritor atesta seu posicionamento, a convergência entre uma maneira de viver e de escrever uma obra. (MAINGUENEAU, 2006, p. 159-160).

2.6.3 *Percurso de construção e legitimação de um posicionamento*

Por ser um discurso constituinte, o discurso literário mantém uma relação intrínseca com a memória (o *archeion*), o que implica necessariamente, nesse caso, um percurso por um vasto arquivo literário. Porém, é o posicionamento de determinada prática literária que irá determinar o seu percurso pelo arquivo. Em outras palavras, se a atividade literária está atrelada a um posicionamento, é de acordo com este posicionamento que se irá fazer um e não outro percurso por este vasto arquivo literário, sendo, pois, dessa forma que o criador constrói sua identidade e define sua própria trajetória no intertexto.

Maingueneau (2006, p. 163) ainda chama a atenção para a relação entre o criador, o percurso e a construção/legitimação de um posicionamento:

mediante os percursos que ele traça no intertexto e aqueles que exclui, o criador indica qual é para ele o exercício legítimo da literatura. Ele não se opõe a todos os outros exercícios tomados em bloco, mas essencialmente a alguns deles: o Outro não é qualquer um, mas aquele que é primordial não ser. Assumir essa perspectiva implica romper o binômio obra singular vs consciência criadora e considerar o conjunto da literatura, um gigantesco *corpus* em que cada obra revela ser composta por uma multiplicidade de outras [...]. As obras singulares vêm, assim, a se perder numa literatura que atravessa todas elas, uma literatura presente a si mesma em todo e qualquer texto, oferecida à classificação e ao comentário infinito, e que se reúne num museu imaginário.

Todavia, ao investigar sobre as condições de surgimento de uma obra, segundo o autor, o analista não deve se ater à tese fundamental de uma intertextualidade radical comum a todo discurso constituinte, mas sim à maneira pela qual cada texto gera essa intertextualidade, assim como, posteriormente, ocorre seu modo de gerenciamento dessa intertextualidade, exatamente por ser esse gerenciamento garantidor de uma identidade à obra no intertexto. A constituição de sua estrutura se dá por uma posição limite nas tensões do campo, e sua enunciação nunca cessa seu trabalho de legitimação, seja no que diz respeito ao que a produz, como ao que ela produz. Assim, podemos recorrer novamente à ideia de ritos genéticos que sustentam posicionamentos estéticos, já que a criação vive de gestos que rompem o linear, refugiam-se noutro lugar do território, deslocam-se, subvertem-se, excluem-se, fazem alianças e reavaliações.

Outra questão fundamental para a legitimação de um posicionamento é o investimento genérico. Segundo o autor, o gênero é, antes de tudo, um componente legítimo da obra, cabendo ao analista investigar a maneira como ocorre esse investimento genérico, estreitando, assim, a relação entre o posicionamento e a memória intertextual. Nas palavras de Maingueneau (2006, p. 168), “defender um certo posicionamento vai ser, portanto, determinar que as obras devem investir em determinados gêneros e não em outros”.

Nesse sentido, se o criador não se opõe a todos os outros exercícios tomados em bloco, mas a alguns deles, um posicionamento, igualmente, não opõe seu(s) gênero(s) a todos os outros em bloco. Ele se define, de acordo com Maingueneau (2006, p. 168), “essencialmente com relação a certos outros que privilegia”, e são desses que “lhe é essencial distinguir-se a fim de estabelecer sua própria identidade”.

Em seu percurso, o autor também irá refletir sobre o posicionamento na lenda. Sobre o termo lenda, Maingueneau (2006, p. 177) diz que devemos assumi-lo em sua ambiguidade de “palavra que designa que é preciso dizer, ou melhor, redizer, porque memorável, e palavra de acompanhamento de imagens”. Essa dupla designação implica que, para o criador, a literatura também é um arquivo de lendas, de histórias, sobre as quais sua literatura irá se constituir e, da mesma maneira, irá construir a sua forma de se inscrever na lenda literária. Segundo o autor,

O arquivo de um discurso constituinte não é mera biblioteca ou coletânea de textos, mas também um tesouro de lendas, de histórias edificantes e exemplares que acompanham gestos criadores já consagrados. Posicionar-se não é somente transformar obras conservadas numa memória, mas também definir uma trajetória própria na sombra projetada de lendas criadoras anteriores (MAINGUENEAU, 2006, p. 175).

Maingueneau (2006, p.177) aponta ainda que a vida do literato é perpassada por certa representação da posteridade, quando os gestos, imobilizados pela morte, terão se tornado emblemáticos. O autor elucida também que “a lenda pessoal que é preciso construir ao criar uma obra assombra sua vida, e é à sua sombra que se tramam suas decisões”. Seja seguindo caminhos já percorridos ou desviando deles, o criador inscreve posturas, percursos que traçam uma linha identificável num território simbólico protegido. Constrói, dessa forma, sua própria lenda, que se alimenta inevitavelmente de lendas que já existem, e só se torna de fato criador “ao buscar dar acesso à lenda literária uma identidade de criador que alimenta com sua própria existência”.

2.6.4 *Um posicionamento na interlíngua e a “língua literária”*

A língua também é parte essencial do movimento pelo qual uma obra se institui; ela se relaciona ao posicionamento, ainda que para isso ocorra um deslocamento da problemática da língua para a *interlíngua*.

Segundo o autor, o criador não situa sua obra num gênero, tampouco numa língua. Em outras palavras, uma língua não é utilizada em uma obra pela mera razão de ser a língua materna do autor. O que ocorre é que o escritor, justamente por ser escritor, é obrigado a escolher uma língua por meio da qual inscreve a sua obra em um posicionamento, língua que não pode ser a *sua*. Sobre isso, Maingueneau (2006, p. 180) detalha: “o trabalho de escrita consiste sempre em transformar nossa própria língua em língua estrangeira, em convocar outra língua na língua, línguas outras, língua do outro, outra língua”.

O criador, em sua ação de escrita, atua sempre na quebra, na falta, na não-coincidência, na clivagem. Conforme uma máxima de Mallarmé (*apud* MAINGUENEAU, 2006, p.181), “falta às línguas imperfeitas, porque várias, a suprema: sendo pensar escrever sem acessórios, sem cochicho, permanecendo a imortal palavra que, se assim não fosse, encontraria, por um caráter único, materialmente a verdade”.

Em *Crise do verso*, Mallarmé, constatando essa “imperfeição” em benefício de sua literatura, escreve: “sem isso, reconheçamos, o verso não existiria: ele remunera filosoficamente o defeito das línguas, é seu complemento superior” (MALLARMÉ *apud* MAINGUENEAU, 2006, p.181). Tendo em vista essas reflexões, Mallarmé não pretende, pois, escrever *em francês*, mas, segundo Maingueneau (2006, p.181), “na ‘remuneração’ de um ‘defeito’, de uma falta constitutiva do francês advinda do fato de ser este último, de qualquer maneira, não mais que um idioma entre outros”. Dessa forma, a obra do escritor

pretende se dizer num idioma estranho que não é “nem a língua suprema”, miragem inacessível, nem o francês dos intercâmbios verbais [...]. Isso não impede que os poemas de Mallarmé exerçam um papel privilegiado no *corpus* da literatura “francesa”. Mas ler esses poemas de Mallarmé em sua justa grandeza, à maneira como eles *pretendem* ser lidos, não é reduzi-los à banalidade de um pertencimento à língua francesa, porém manter uma tensão entre “língua suprema” e língua francesa. (MAINGUENEAU, 2006, p.181).

Para se negar que o escritor, por meio de sua obra, escreve em sua língua materna, deve-se se distanciar das representações impostas pela estética romântica, que considera as obras como pertencentes, de forma orgânica, a uma língua. Na verdade, segundo Maingueneau (2006, p. 181), o escritor se reapropria de sua língua materna em função de seu trabalho criador e, assim sendo, “não fabrica *seu* estilo a partir de *sua* língua, mas antes impõe a si, quando deseja produzir literatura, uma língua e códigos coletivos apropriados a gêneros de texto determinados”. Nesse caso, há usos específicos de uma “língua literária” que competem à literatura e, nesse sentido, não há conflito “entre enunciação literária e submissão a um ritual linguístico preestabelecido, sendo a cisão entre o escritor e ‘sua’ língua de certo modo codificada” (MAINGUENEAU, 2006, p. 182).

O escritor não enfrenta uma língua específica na sua criação, ao contrário, lida com uma interação de línguas e seus usos; a tal interação Maingueneau se refere como *interlíngua*. Em síntese, a interlíngua diz respeito às

relações que entretêm, numa dada conjuntura, as variedades da mesma língua, mas também entre essa língua e as outras, passadas ou contemporâneas. É a

partir do jogo dessa heteroglossia profunda, dessa forma de “dialogismo” (Bakhtin), que se pode instituir uma obra. (MAINGUENEAU, 2006, p. 182)

Nesse sentido, de acordo com o estado do campo literário e a posição que ele ocupa, o criador negocia por meio da interlíngua um *código de linguagem* que lhe é próprio. A essa noção associam-se a ideia de “código” como um sistema de regras e signos que permite uma comunicação, e a ideia de “código” como um conjunto de prescrições: “por definição, o uso da língua que a obra implica se apresenta como a maneira pela qual se tem de enunciar, por ser esta a única maneira compatível com o universo que ela instaura” (MAINGUENEAU, 2006, p. 182).

Vejamos o caso de Céline que, em *Viagem ao fim da noite*, choca o francês “popular” com narração literária, indicando com isso que “só esse código de linguagem é legítimo, só ele é adequado ao mundo caótico que sua narrativa apresenta” (MAINGUENEAU, 2006, p. 182). Mais uma vez, observamos um código de linguagem instaurado a partir da tensão entre língua suprema e língua materna.

A gestão da interlíngua pode ser idealizada em seu aspecto de *plurilinguismo exterior*, ou seja, na relação da obra com “outras” línguas, ou em seu aspecto de *plurilinguismo interno*, que diz respeito à diversidade de uma mesma língua, como os dialetos, a linguagem específica de determinada área do conhecimento, os registros formal ou coloquial etc. Maingueneau (2006, p. 182) explica ainda que “essa distinção, de resto, tem apenas uma validade limitada, uma vez que, em última análise, são as obras que decidem em que ponto passa a fronteira entre o interior e o exterior de ‘sua’ língua”.

Imergindo na noção de *plurilinguismo exterior*, Maingueneau (2006, p. 182-186) irá citar diversos exemplos de escritores que, com o acesso a várias línguas, as reparte nos termos de uma economia que lhes é própria, como é o caso de Berdichevski (1865-1921), que escreve em hebraico pela influência da língua do pai, em iídiche, a língua da mãe, e em alemão, língua que ele mantém em seu diário íntimo. O escritor judeu Elias Canetti, criado na Bulgária, em uma família falante de espanhol, e emigrante na Inglaterra, Áustria e Suíça, optou por escrever a sua obra em alemão. Segundo Maingueneau (2006, p. 183), alguns escritores

podem até escrever numa língua que não a materna. Samuel Beckett, irlandês, escreveu em inglês e francês. Mediante a manutenção desse bilinguismo literário, ele assinala um distanciamento ascético com relação à “sua” língua, correlato de um afastamento geográfico: ele viveu na França. Apesar disso, nada há do *pathos* de exilado, pois o autor também escreve em sua língua materna. Sua enunciação mantém-se, assim, entre duas línguas solitárias, apartada de qualquer lugar original. Desse modo, dá acesso ao inominável da

linguagem, recusando a plenitude imaginária dessa ou daquela língua específica.

Ademais, uma obra pode fazer conviver fragmentos de várias línguas, como é o caso de *As flores do mal*, que possui um poema em latim, rompendo a homogeneidade do livro. Ou como em *A caixa de Pandora*, uma obra dramática predominantemente escrita em alemão, mas que promove diálogos em francês. Igualmente, *A montanha mágica*, apesar de ter sido escrita por Thomas Mann em alemão, possui rupturas de conversas em francês, que na obra são apresentadas como a língua de Eros numa noite de carnaval.

Conforme já mencionado, no caso do *plurilinguismo interior*, o escritor se defronta com uma pluriglossia presente em uma mesma língua. Buscando demonstrar esse enfrentamento de diversidades com o qual lida o escritor, Maingueneau (2006, p. 186) afirma que a obra de Rebelais é um ótimo exemplo, visto que nela são colocados em cena diversos embates dos falares de uma única língua: o “estudante de Limousin” de *Pantagruel* dialoga num híbrido francês e latim, “língua” tida como característica do meio estudantil parisiense, mas logo volta a falar o dialeto do Limousin quando *Pantagruel* o ameaça. Outro exemplo está presente na obra “carnavalesca” *Viagem ao fim da noite*, que mescla o registro julgado mais elevado, o literário, com o tido por mais baixo, o popular urbano.

O autor cita ainda o caso dos romances “camponeses” de Jean Giono: *Colina*, *Restolho* e *Alguém de Baumugnes*, em que a enunciação é predominantemente perpassada por uma oralidade camponesa por meio da qual se julga recuperar a ligação com uma natureza perdida. Nesse caso, não se pode falar em regionalismo, pois, conforme Maingueneau (2006, p.187),

ao fazer aflorar outro falar, essa escritura entra num sutil debate com as formas escritas da narração literária tradicional para produzir um efeito de ruralidade. O ritmo lento, sereno, do trabalho que recomeça é tomado pelo mesmo *ethos* que a enunciação, a qual, em contato com o labor da terra, pretende renovar a narração literária. Essa exploração do falar rural está fundada na condição marginal do camponês da montanha, personagem potencialmente paratópica que oferece um ponto de identificação ao escritor que se posiciona contra os ambientes literários parisienses.

Maingueneau confronta esse código de linguagem caracterizado pela ruralidade com os usos de gírias, essencialmente urbanas, que, segundo o autor, o linguista Halliday chama de “antilíngua”. Tais usos permitem que um grupo indique seu conflito com a sociedade oficial, como os bandidos, os escroques ou sua marginalidade, no caso de soldados, e os estudantes. Podemos dizer que os códigos de linguagem tomados nas obras dos escritores não são a linguagem de nenhuma comunidade socialmente testada:

Prática de solidariedade baseada ao mesmo tempo no prazer do jogo verbal e na vontade de segredo, a antilíngua negocia com a língua recorrendo em particular a deformações lexicais. Por sua condição paratópica, os escritores mantêm uma relação com a língua em certos aspectos comparável a esses usos. [...] O código de linguagem de uma obra não é a antilíngua de uma comunidade futura, os leitores, convidados a compartilhar seu universo [...]. (MAINGUENEAU, 2006, p. 188-189)

O autor pondera também que, mesmo quando a obra parece usar uma língua considerada “comum”, existe um embate com a alteridade da linguagem, que se vincula a um determinado posicionamento no campo literário. Nesse sentido, não podemos pensar que a literatura tenha alguma relação natural com o uso linguístico, ou seja, não podemos ter a ilusão de que haja escritores que, ao utilizarem “a língua comum”, possam ser considerados neutros. Maingueneau (2006, p. 188) cita o exemplo dos escritores clássicos, que parecem escrever “o” francês comum da elite culta, mas “inscrevem-se na realidade num código particular, aquele em que, sob a égide da mundanidade e do centralismo monárquico, se associam desde o século XVII a clareza e a elegância”.

Ainda analisando a língua empregada pelos escritores clássicos, Maingueneau (2006, p.189) diz que “esse código é portador de uma dinâmica e de valores historicamente situáveis, estando associado à promoção da Razão, que se apresentaria idealmente numa língua francesa de alteridade” em relação a regionalismos, arcaísmos, termos vulgares etc.

Longe de ser neutro, o embate criativo do escritor com a interlíngua pode operar-se sem diferença aparente, como se a obra, em sua própria enunciação, se sobressaísse à própria língua que apresenta. Para exemplificar esse caso, o autor apresenta o poeta judeu Paul Celan, que se exprime em alemão mesmo após o Holocausto, isto é, apresenta sua obra na língua de seus perseguidores, fazendo com que a obra, em sua enunciação, se destaque à língua.

No entanto, o código de linguagem de uma obra não é produzido apenas em decorrência de uma relação com língua ou usos da língua. Ele também pode ser atravessado por um corpo a corpo com o que Maingueneau (2006, p. 191) chama de *perilínguas*, “no limite inferior da língua natural (*infralíngua*) ou em seu limite superior (*superlíngua*)”. Ainda sobre as *perilínguas*, o autor explica que “o escritor não pode fixar-se nem em um nem no outro, mas pode deixar entrever sua indizível presença, nutrir seu texto com o fascínio delas”. Em síntese, Maingueneau (2006, p. 191) concebe as funções das *perilínguas* da seguinte forma:

A infralíngua está voltada para uma origem que seria uma ambivalente proximidade do corpo, pura emoção: ora inocência perdida ou paraíso das

infâncias, ora confusão primitiva, caos de que é necessário se desprender. Do lado oposto, a supralíngua acena com a perfeição luminosa de uma representação idealmente transparente ao pensamento. Uma e outra, por caminhos opostos, sonham com um sentido que seria imediato, que se daria sem qualquer reserva. Deve-se, contudo, evitar reificar a infralíngua e a supralíngua, que são funções. Não se pode excluir que nessa ou naquela obra essas duas funções sejam cumpridas pela mesma entidade, que a língua do corpo seja igualmente a dos anjos.

É necessário destacar ainda a relação entre a interlíngua e o intertexto, já que entre eles há em ação uma continuidade natural. Segundo Maingueneau (2006, p.194), o que ocorre é um tipo de “atração” que liga o código de linguagem de um escritor à utopia de outra língua ou de outro uso da língua, “na medida em que estes já tenham sido investidos pela literatura”. É uma ligação de uma natureza que não a exercida pela *infralíngua* ou pela *supralíngua*.

Para entender essa relação, podemos citar o caso de Ronsard, ou dos escritores da Plêide, que,

ao elaborar um francês literário helenizado, entendiam que com isso beneficiavam suas obras do prestígio do pertencimento ao *corpus* antigo. No final do século XIX, os poetas franceses da “escola romana” – faziam escrever não “em francês”, mas no código de linguagem de um francês que sofre a atração do *corpus* greco-latino. Esse já era o caso dos poetas parnasianos, que recorriam intensamente aos latinismos e aos helenismos lexicais, sintáticos e retóricos, inseridos numa forma métrica impecavelmente clássica. Essa duplicidade está inscrita por exemplo no próprio nome da revista guia desse movimento: “O Parnasso/contemporâneo”. (MAINGUENEAU, 2006, p. 194)

Já em outro contexto, como apresenta Maingueneau (2006, p. 194), os poetas japoneses do período Edo escreviam poemas em ideogramas “chineses” “que liam... em japonês, mas que um chinês poderia ler em seu idioma”. Os letrados aprendiam a literatura chinesa clássica e não faziam uso da língua falada. Nesse contexto, o chinês clássico não era tomado como língua estrangeira, mas aprendido por imersão na leitura dos clássicos, que eram memorizados e tornavam-se, a partir de suas frases, modelos de composição.

Em síntese, o que Maingueneau leva em conta ao tratar deste tópico é que o escritor, numa relação singular com a interlíngua, legitima o posicionamento de sua própria obra. Nesse sentido, o criador não se vale meramente de uma língua, mas realiza a interação da obra com possíveis “línguas” para instituir-se em um posicionamento. Esse modo de se posicionar na interlíngua, embreando a paratopia de um escritor, é o que põe a funcionar, assim como explicamos ao apresentar as categorias discursivas *cenografia* e *ethos*, o postulado de que o texto é uma forma de gestão do contexto.

Partindo desse postulado, no capítulo de análise desta tese, buscaremos estender a funcionalidade da noção de *posicionamento na interlíngua*, para *posicionamento na interlíngua(gem)*, a fim de responder em que medida aquilo que foi proposto por Maingueneau para abordar *corpora* estritamente linguísticos pode ser mobilizado também para analisar objetos não linguísticos, como canções (aspecto musical), capas de álbuns, modos de se vestir etc.

Antes, todavia, apresentaremos, no capítulo a seguir, um estudo valioso ao nosso trabalho, feito por Nelson Barros da Costa, intitulado *Música popular, linguagem e sociedade: analisando o discurso literomusical brasileiro* (2012), cujo objetivo é demonstrar que a prática literomusical brasileira adquiriu em nosso país um estatuto de discurso constituinte e que, assim, pode ser tratada como tendo um estatuto semelhante ao do discurso literário. É sob essa perspectiva, aliada à hipótese de que o Tropicalismo está vinculado à prática literomusical da MPB, instaurada, entretanto, do ponto de vista metodológico, no amplo campo discursivo da arte brasileira, que tomaremos a Tropicália como um discurso constituinte (aos moldes da tese de Costa), de modo que seja possível assumir os postulados teóricos que Dominique Maingueneau apresenta em *Discurso Literário*.

3. O ESTATUTO CONSTITUINTE DO DISCURSO LITEROMUSICAL BRASILEIRO

Um poeta desfolha a bandeira

*E a manhã tropical se inicia
Resplendente, cadente, fagueira
Num calor girassol com alegria
Na geléia geral brasileira
Que o jornal do Brasil anuncia.*

(Torquato Neto e Gilberto Gil, *Geléia Geral*)

Considerações iniciais

Apresentaremos neste capítulo da tese um trabalho fundamental ao nosso estudo, cujo objeto de análise possui uma natureza similar ao da nossa proposição e, por isso, parece-nos tão pertinente uma exposição de seus principais resultados, que assumimos parcialmente no percurso do nosso trabalho. Referimo-nos aqui ao livro de autoria de Nelson Barros da Costa, *Música popular, linguagem e sociedade: analisando o discurso literomusical brasileiro*, fruto de sua tese de doutorado *A produção do discurso literomusical brasileiro*, defendida na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP) em 2001, sob a orientação da professora Anna Rachel Machado.

A tese fundamental de Nelson Barros da Costa concentra-se em demonstrar que a prática literomusical brasileira adquiriu em nosso país um estatuto de *discurso constituinte*, conforme conceito postulado por Dominique Maingueneau. A obra produzida a partir da tese de Costa tem prefácio escrito pelo próprio Maingueneau, que endossa a questão defendida pelo autor.

Sobre o trabalho de Costa, Maingueneau (2012 *in* COSTA, 2012, p. 13) comenta:

Quando, em 1998, eu participei da banca de qualificação de doutorado de Nelson, na PUC/SP e o ouvi pela primeira vez apresentar seu projeto de tese, fiquei surpreso. Eu me questionava se a noção de “discurso constituinte” poderia ser aplicada à MPB. Mas, depois que vi o trabalho pronto, me convenci que ele tinha razão. Sua tese de doutorado, “A produção do discurso literomusical brasileiro”, me deixou impressionado e mesmo um pouco comovido: os conceitos podem viajar sem se deformar e abordar territórios desconhecidos. Foi muito encorajador ver que minha abordagem de análise do discurso dava resultados tão interessantes sobre um tipo de objeto para o qual não tinha sido prevista. Diferentemente de outras aplicações da análise do discurso, a de Nelson Barros da Costa leva a sério a canção brasileira. Longe de vê-la como um fenômeno de subcultura, ele mostra que ela funciona sob os mesmos princípios invariantes que regem os discursos chamados mais “nobres”, como o discurso religioso ou o discurso filosófico; o que não significa evidentemente que a canção seja filosofia ou religião. Para dizer a verdade, considerando as coisas hoje à luz da experiência que eu acumulei, é minha surpresa de 1998 que me parece surpreendente. A canção participa de

fato plenamente do universo da criação estética, e nada justifica que o que é válido para a literatura ou para a pintura não seja válido para esse tipo de discurso. O que ocorre é que a cultura brasileira confere mais prestígio à canção do que a cultura francesa, e isso falseou meu julgamento.

Dentre os quatro capítulos presentes na obra de Nelson Barros da Costa, focaremos em apresentar com maior profundidade o capítulo IV “As pretensões constituintes do discurso literomusical brasileiro” em que se concentra a tese central do autor sobre a constituição do discurso da MPB, bem como uma análise mais detalhada do *corpus* da pesquisa.

No capítulo I de sua obra, “A Análise do Discurso”, o autor busca apresentar, minuciosamente, dentre várias noções pertinentes ao seu trabalho, o conceito de discurso constituinte, mais especificamente, o processo de instituição desse discurso e variadas condições enunciativas de alguns discursos constituintes.

Já no capítulo II, “Pesquisar sobre Música Popular Brasileira”, Costa elucida sobre a MPB, buscando conceituá-la; nele, apresenta a constituição do *corpus* de sua pesquisa; e faz algumas reflexões acerca da comunidade discursiva da Música Popular Brasileira.

No capítulo III, “Pluralidade na diversidade: a heterogeneidade no discurso literomusical brasileiro”, o autor busca demonstrar que o discurso literomusical brasileiro se constrói a partir de uma interação complexa de múltiplos posicionamentos dentro do campo da MPB. Para desaguar nessa conclusão, Costa faz uma descrição de alguns posicionamentos que constituem o discurso literomusical brasileiro, apoiando-se em autores e canções que, segundo ele, são considerados representativos da MPB.

Segundo Costa (2012, p. 136), diferentemente de outros campos discursivos, como o da ciência e o da religião, em que as correntes se organizam e se estabilizam a partir de estatutos e ideologias bem definidos, o discurso literomusical brasileiro se constitui de forma heterogênea, complexa e inconsistente. Para definir as diferentes identidades presentes no interior desse campo, marcado por uma forte heterogeneidade, o autor, a partir do discurso de comentaristas da MPB e dos próprios compositores das canções, identifica cinco marcações identitárias no discurso literomusical brasileiro. São elas: i) movimentos estético-ideológicos (Bossa Nova, Canção de Protesto, Tropicalismo etc.); ii) agrupamentos de caráter regional (mineiros, cearenses, baianos etc.); iii) agrupamentos em torno de temáticas (catingueiros, românticos etc.); iv) agrupamentos em torno do gênero musical (forrozeiros, sambistas, chorões etc.); v) agrupamento em torno de valores relativos à tradição (*pop*, MPB moderna, MPB tradicional etc.).

Em função dos objetivos desta tese, vale um destaque para as considerações que o autor faz em relação à Tropicália. A seguir, reproduzimos trechos do tópico em que Costa (2012, p. 149-151), baseado nos estudos de Campos (1993) e Sant’Anna (1986), enumera as “principais características desse importante movimento”:

a) Plano musical:

- Lança mão abertamente de instrumentos elétricos (guitarras e sintetizadores) e de efeitos especiais sintéticos ou não (dicção eletrônica, sons futuristas, ruídos de pratos e outros objetos quebrando, gritos, canto de pássaros etc.);
- Não abandona, entretanto, instrumentos tradicionais (orquestrais ou populares), ao contrário, mescla-os com os modernos, extraindo efeitos de contraste entre o antigo e o atual; o regional e o universal;
- Constrói harmonias baseadas em acordes simples, evitando percursos harmônicos densos;
- Constrói melodias simples, sem deixar de lado, porém, intervalos inusitados;
- Dá preferência a arranjos elaborados, estranhos e performáticos. A participação de arranjadores ligados à música erudita contemporânea, como Rogério Duprat, Julio Medaglia e outros, demonstra a ligação do movimento musical com registros musicais exteriores à canção popular;
- Adota da Bossa Nova o desprezo pelo modelo de canto orfeônico, preferindo, porém, o canto rasgado e irreverente do pop-rock anglo-americano;
- Postura semelhante será adotada para a execução dos instrumentos onde se revela uma clara influência dos Beatles e dos Rolling Stones;
- O movimento tropicalista não privilegia um gênero musical específico. Ele vai preferir um leque que vai do bolero (“Lindonéia”, Caetano Veloso, 1968) e rumba (“*Soy loco por ti América*”, Gilberto Gil/Capinam, 1967), ao *rock’n’roll* (“Cultura e civilização”, Gilberto Gil, 1969), passando pelo baião (“Tropicália”) e pela marchinha (“Alegria, alegria”), fazendo parte essa pluralidade da própria proposta do movimento.

b) Plano verbal:

- Uma das características mais evidentes do discurso tropicalista é a descontinuidade do fio narrativo ou descritivo da canção. Ele se faz, no mais das vezes, através de um procedimento “quadro a quadro”, que vai gradualmente compondo o cenário ou o acontecimento criado (“Tropicália” e “Lindonéia”);
- Conforme Campos, o texto tropicalista se constrói através de uma operação de bricolagem, um processo de montagem de frases feitas, intertextos provindos de canções populares ou de poemas famosos etc., que muitas vezes é efetuado juntamente com o procedimento descrito logo acima;
- Por vezes adota a prática da construção/desconstrução da palavra, buscando transpor para a canção os procedimentos da poesia concreta (“Batmacumba”, Gilberto Gil/Caetano Veloso, 1968; e “Acrílico”, Caetano Veloso/Rogério Duprat, 1969);
- Apresenta uma visão paródico-carnavalesca da realidade brasileira, subvertendo símbolos nacionais, ridicularizando imagens arcaicas,

desmascarando instituições, comportamentos “enquadrados” e “verdades” sacralizadas pela história oficial”;

- Por outro lado, questiona as propostas esquerdistas de caráter messiânico. Diferentemente destas, cujo sujeito precisa deter rédeas da história, pensada como uma linha a ser seguida com convicção, a representação tropicalista pensa a história

Como lugar de deslocamentos sem linearidade e sem teleologia, lugar de uma simultaneidade complexa em que o sujeito não se vê como portador de verdades (‘nada nos bolsos ou nas mãos), nem distingue trilha; ela é o campo no qual os conteúdos recalcados de uma cultura colonizada saltam à vista em sua simultaneidade desnivelada (WISNIK, 1999, p. 122)

c) Investimento ético e enunciativo

O movimento tropicalista investe no etos de um sujeito despojado e, sobretudo, livre. Liberto das amarras de qualquer tipo de compromisso ideológico ou de convenções institucionais, cabelos soltos ao vento, ele é também um sujeito flexível, não hesitando em provar do gosto dessa ou daquela concepção estética ou em prestigiar figuras marginalizadas ou vistas com reserva pelo “bom gosto” nacionalista, reacionário ou politizado. Por outro lado, é um sujeito violento, tendendo à iconoclastia, extremamente arisco e agressivo com o discurso alheio.

[...]

Mas a violência do Tropicalismo pouco teve a ver com a que resultou na prisão de Gil e Caetano e que pôs fim ao movimento. Trata-se do escândalo, enquanto violência simbólica, que visava atingir os padrões morais e estéticos da sociedade da época. Ele vai funcionar, como modo de difusão, em perfeita consonância com as ideias tropicalistas.

3.1 O discurso literomusical brasileiro e o seu funcionamento como discurso constituinte

Realizada uma breve apresentação do percurso realizado pelo autor em sua obra, passamos à exposição do capítulo IV “As pretensões constituintes do discurso literomusical brasileiro”. Inicialmente, Costa (2012, p. 252) lista algumas características próprias ao discurso constituinte. São elas: i) determinar, para si e para o conjunto da sociedade, um *archéion*, ou seja, um corpo de enunciadores consagrados; ii) constituir-se tematizando sua própria constituição, isto é, construir, pelo discurso, sua legitimidade perante aos demais discursos (autoconstituição); iii) pretender dar sentido aos atos da coletividade, procurando formar atitudes, influenciar comportamentos e predominar sobre os demais discursos constituintes (heteroconstituição); iv) dizer-se ligado a uma Fonte legitimadora (o Absoluto, a Verdade, Deus, a Justiça etc.); v) pretender-se discurso limite, que se coloca sobre um limite e que trata sobre o limite.

O mote desse capítulo da obra de Nelson Barros da Costa é discutir a ascendência do discurso literomusical brasileiro à posição de discurso constituinte. Um dos fortes argumentos para se alimentar essa hipótese, segundo o autor, é pensar sobre a proximidade entre a canção e a poesia literária, pois são dois gêneros com raízes em comum: o trovadorismo antigo e medieval, a tradição de memorização e a recitação de narrativas heroicas ou declarações de amor.

Costa (2012, p. 252) leva em conta, ademais, a noção discutida por Maingueneau de que os discursos constituintes são mobilizados de acordo com a época e as civilizações a que eles se remetem e afirma também que:

ainda que nossa sociedade, apesar de ter, de modo geral, os mesmos fundamentos conceituais das demais sociedades do mundo ocidental (regime jurídico e político, sistema econômico, princípios éticos etc.), talvez por sua condição de ex-colônia, apresenta sérias disfunções quanto ao estabelecimento dos vários discursos constituintes da sociedade ocidental, pode-se considerar a hipótese de que outras formações discursivas venham a preencher as lacunas deixadas por esse disfuncionamento.

O autor elenca alguns fatores para se pensar melhor essa ideia, como o déficit de letramento da população, que pode implicar na não eficiência do discurso literário no Brasil em desempenhar um papel de constituinte de identidades e mobilização do imaginário da sociedade, como ocorre em outras nações, como a França. O autor até ressalta que a literatura possa desempenhar bem esse papel, mas com uma ênfase maior em tempos passados, em que não havia a concorrência de outras mídias. Nos dias atuais, segundo Costa (2012, p. 252), “podemos questionar se os discursos que se utilizam da oralidade, da imagem e de outras semióticas, como as telenovelas e a canção popular, não estão ocupando o lugar deixado cada vez mais vazio pela literatura.”.

Tendo em vista as discussões por ele levantadas, o autor se pergunta se não podemos considerar o discurso literomusical como um discurso constituinte ou em fase de constituição na sociedade brasileira. Objetivando responder essa questão, Costa, em suas análises, se apoiará nas características do discurso constituinte, segundo postula Maingueneau, relacionando-as ao seu *corpus* e a textos segundos, como comentários, críticas e obras não musicais dos compositores ou cantores.

No subitem sobre o *archéion* literomusical brasileiro, o autor afirma que podemos detectar, na produção discursiva que circula em torno do discurso literomusical no Brasil, a

instituição de um corpo de enunciadores consagrados, que elabora uma memória. Conforme Costa (2012, p. 254),

há um certo consenso sobre uma lista básica de nomes de arqui-enunciadores, mas divergências acerca do estatuto de alguns deles, conforme as tendências e opções estéticas. No caso da canção, a referência pode funcionar como uma simples legitimação de (ou oposição a) um arqui-enunciador, mas pode representar também o engajamento em uma certa tendência estética, um posicionamento.

Para aprofundar na questão, o autor relaciona vários tipos de referências a esses nomes em letras de canções. Há a *referência elogiosa*, em que a canção menciona um ou mais arqui-enunciadores de modo a aderir a sua proposta estética, como nos exemplos apresentados por Costa (2012, p. 254-255), em que a referência está em destaque negritada:

*A Rita levou meu sorriso / No sorriso dela meu assunto / Levou junto com ela o que me é de direito/ Arrancou-me do peito e tem mais / Levou seu retrato / seus pratos / Seus trapos / Que papel! / Uma imagem de São Francisco / **E um bom disco de Noel...*** (“A Rita”, Chico Buarque de Hollanda, 1965)

*Eu vou lhe deixar a medida do Bonfim / Não me valeu / Mas fico com o disco do **Pixinguinha**, sim, / O resto é seu...* (“Trocando em miúdos”, Francis Himê/Chico Buarque de Hollanda, 1978)

***Dorival Caymmi** falou pra Oxum / - Com **Silas** estou em boa companhia / O céu abraça a terra / Deságua o Rio na Bahia...* (“Nação”, João Bosco/ Paulo Emílio/ Aldir Blanc, 1982)

Esse *archéion* também pode ser verificado em referências em que há homenagem explícita – quando a canção louva a um ou mais arqui-enunciadores –, como recortado por Costa (2012, p. 255) na canção “Pra ninguém” de Caetano Veloso, em que são referenciados **Nana Caymmi, Tim Maia, Maria Bethânia, Djavan e João Gilberto**:

***Nana** cantando “Nesse mesmo lugar” / **Tim Maia** cantando “Arrastão” / **Bethânia** cantando “A primeira manhã” / **Djavan** cantando “Drão” /.../ Melhor do que isso só mesmo o silêncio / E melhor do que o silêncio só **João...** (“Pra ninguém”, Caetano Veloso, 1997)*

Podemos observar ainda essa memória sendo elaborada em outras relações intertextuais, a partir, segundo Costa (2012, p. 255), de “trechos de canções famosas, de autoria ou interpretação marcante de arqui-enunciadores, citadas, parafraseadas ou aludidas”. Essa memória pode ocorrer ainda “sob forma da chamada ‘música incidental’ (quando a canção

citante executa uma frase melódica ou textual da canção citada) ou do chamado ‘sampleado’ (quando um fragmento do fonograma original da canção é inserido)”.

Vemos esse movimento ocorrer, na música de Lenine, “Jack soul brasileiro”, citada por Costa (2012, p. 256), em que há uma referência de “música incidental”, a saber, “Cantiga do sapo”, de Buco do Pandeiro e Jackson Pandeiro:

*Quem foi / Que fez o samba embolar? / Quem foi / Quem fez o coco sambar?
/ Quem foi / que fez a ema gemer na boa? / Quem foi / Que fez do coco um
cocar? / Quem foi / que deixou um oco no lugar? / Quem foi / Que fez do sapo
um cantor de lagoa? Diz aí, Tião! **Tião?** / - **Oi.** / - **Foste?** – **Fui.** – **Compraste?**
– **Comprei.** – **Pagaste?** – **Paguei.** – **Me diz, quanto foi?** – **Foi quinhentos
reais.** (“Jack soul brasileiro, Lenine; em negrito música incidental “Cantiga
do sapo” (Buco do Pandeiro/ Jackson Pandeiro); por Fernanda Abreu, 1997).*

Esse *archéion* também é mobilizado a partir de **gestos enunciativos**, isto é, de atos de organização das enunciações em um suporte, tais como: seleção das canções; sua disposição sequencial no disco; a concepção da temática; a escola dos músicos e cantores participantes; os arranjos; a criação do *layout* das capas e do encarte etc. Esses atos enunciativos podem anunciar ou denunciar a adesão a uma proposta estética e, dessa forma, elaborar um *archéion*. Para citar um exemplo: a escolha das canções nunca é aleatória, geralmente, ela representa uma inscrição em uma memória discursiva ou pretende fundar uma proposta estética etc. O autor privilegiará, em sua análise, gestos enunciativos que, na maioria das vezes, dependem mais do artista, como a escolha das canções e a escolha dos cantores e dos músicos. Vejamos:

Uma cantora como Olívia Byington, depois de incursionar inicialmente pela canção *pop*, quando lançou os discos “Corra o risco” (1978) e “Anjo Vadio” (1980), onde gravou, entre outros, Cazuza, Luis Melodia e Vinícius Cantuária; adere em seguida a uma MPB mais sofisticada e semi-erudita. Nesse ponto, marcado pelos discos “Melodia Sentimental” (1988) e “Olívia Byington e João Carlos Assus Brasil” (1989), onde grava compositores como Villa-Lobos, Egberto Gismonti e Tom Jobim, além de autores estrangeiros como Cole Porter, Gershwin e Kurt Weil, ela inaugura juntamente com cantoras como Vânia Bastos, Cida Moreyra e Eliete Negreiros um modo de cantar quase recitativo, que enfatiza a técnica e a impostação vocal. Posteriormente a cantora parece aderir a uma MPB mais tradicional ao encontrar na proposta de Araci de Almeida um de seus modelos de interpretação, haja visto seu CD “A dama do encantado” (1997) composto exclusivamente por canções um dia já registradas pela voz de Araci. (COSTA, 2012, p. 258).

O autor considera, pois, que, ao selecionar e gravar músicas de determinado compositor/intérprete, o cantor está contribuindo para a formação de um *archéion*. O que ocorre nesse processo é que cada canção gravada é como um voto para eleger algum autor ou intérprete

para a lista dos “grandes nomes” da música. Segundo Costa (2012, p. 258) “no caso de Byington, percebe-se, ao longo de sua carreira, um retroceder gradativo no tempo em busca de seus mestres no canto e na composição musical.”.

Outro fenômeno relevante para se entender a composição de um *archéion* da música brasileira é que a canção popular, tomada como uma prática discursiva, implica toda uma rede de produção discursiva ao seu entorno que a comenta, a reproduz, a divulga, a cataloga etc. Conforme Costa (2012, p.258), esse processo é efetuado por

uma comunidade que habita diversos lugares em uma formação social (dos compositores e cantores até os editores de revistinhas de letras de músicas ou de *sites* na *internet* onde discutem os aficionados, passando pela Academia). Aqui, portanto, estamos levando em conta sobretudo os textos primários, os textos das canções, mas nada nos impede de incluir nesse processo de constituição da comunidade de arqui-enunciadores a literatura sobre música, publicada em forma de livros, encartes, suplementos de jornais ou entrevistas. Muitos desses textos são produzidos pelos próprios artistas, necessitados de expor de modo mais direto suas ideias e experiências, bem como de deixar claro seu posicionamento.

Em outro subitem, o autor irá discutir sobre a pretensão de *autoconstituição* presente no discurso literomusical brasileiro. Segundo o que é apontado, essa pretensão se funda nos momentos em que a canção trata de si mesma e/ou da prática discursiva na qual ela se insere, ou seja, quando realiza seus atos metadiscursivos.

Costa distingue dois modos desse fazer metadiscursivo, um mais passional e outro mais racional; respectivamente, são eles: *a decantação do poder encantatório da canção (do canto ou da dança)*, que consiste em considerar que a canção é capaz de agir de maneira irreversível sobre o indivíduo, seja sobre o corpo ou sobre a mente e sobre a realidade; e *a argumentação enfatizando o valor da prática literomusical ou de elementos dela*, que trata de indicar a importância da atividade cancionista para os indivíduos ou para a sociedade.

Costa (2012, p.269-270) elucida com exemplos essa autoconstituição, a partir de canções que tematizam sobre o seu próprio gênero musical ou de outrem, na maioria das vezes, como uma forma de exaltá-lo e legitimá-lo. Vejamos exemplos sobre o “frevo”, o “baião” e o “samba”, respectivamente:

É bom, é brabo, é o frevo / Diabo no corpo, torto, campo / Pára mais não / Fogo no rabo de qualquer cristão / Solta o frevo diabo e adeus procissão...
 (“Frevo Diabo”, Edu Lobo/Chico Buarque, 1987)

Naquela noite eu me grudei com Juventina / E o suspiro da menina era de arrepiar / Baião bonito tão gostoso e alcoviteiro / Que apagou o candeeiro pro forró se animar // Naquela noite eu fugi com Juventina / Quem mandou a concertina / Meu juízo revirar? (“O fole roncou”, Nelson Valença/Luiz Gonzaga, 1973)

Tem samba pra dançar / Tem samba pra dizer / Tem samba pra ouvir / Silêncio / É o coração precisando chorar // Vai, samba-África / Vai, som conquistador / Vai samba dos tambores / Que o mundo inteiro se curva ao seu valor // E o meu samba é só pra mim / É pra levar recado pro meu amor... (“Som conquistador”, Eduardo Gudin, 1995)

Sobre o caráter encantatório do discurso literomusical, é preciso afirmar que ele também pode representar as necessidades expressivas do compositor. Nos exemplos de canções apresentadas por Costa (2012, p. 270), vemos uma exaltação à compatibilidade entre os sentimentos do compositor (e/ou os sentimentos do co-enunciador) e a prática discursiva:

Não chore ainda não / Que eu tenho um violão / E nós vamos cantar / Felicidade aqui / Pode passar e ouvir / E se ela for de samba / Há de querer ficar... (“Olê, olá”, Chico Buarque, 1965);

Vem, morena ouvir comigo esta cantiga / Sair por esta vida aventureira / Tanta toada eu trago na viola / Pra ter você mais feliz... (“Toada – na direção do dia”, Zé Renato/Juca Filho/Cláudio Nucci, pelo Boca Livre, 1980);

Cantar quase sempre nos faz recordar / Sem querer / Um beijo, um sorriso ou uma outra ventura qualquer // Cantando aos acordes do meu violão / É que mando depressa ir embora / A saudade que mora no meu coração. (“Cantar”, Godofredo Guedes, por Beto Guedes, 1977).

Considerando o modo argumentativo em que a canção manifesta a metadiscursividade, Costa (2012, p. 270) apresenta exemplos em que a canção, em seu processo metadiscursivo, discute o papel da prática discursiva para os cidadãos e para a sociedade, tendo um caráter mais crítico e racional do que o primeiro modo e, às vezes, até se configurando de maneira paródica e irônica.

Esse segundo modo é mais raro e pode fundar novas propostas estéticas, refletir criticamente sobre a prática discursiva do presente e do passado, comentar e criticar atitudes, canções, compositores, podendo até apoiar-se no que o autor chama de interdiscurso periférico da prática discursiva, por meio da mídia, da academia, da crítica jornalística etc., ou relacionar-se também ao interdiscurso ligado a outras práticas discursivas, como a literatura, artes em geral, discurso científico etc. Sob essa perspectiva, Costa (2012, p.271) expõe diversos exemplos, com diferentes possibilidades de temas, em que se manifesta essa metadiscursividade nas canções, tais como: *fundar novas propostas; polemizar com outras; refletir sobre a*

memória da prática discursiva; refletir sobre a compatibilidade entre os sentimentos e a canção; e questionar a condição da prática discursiva. Recortamos para apresentar, a título de exemplificação, o último caso exibido por Costa (2012, p. 272-273), em que o autor seleciona duas canções:

Eu queria tanto uma canção bonita / Feita descaradamente por amor / Como qualquer outra canção bonita / Feita descaradamente por amor /... // Eu queria tanto essa canção e no entanto / que eu canto agora é / Simplesmente música moderna / Feita para consumo como fumo é / Como tudo que se vê no mundo agora é / Produto da era industrial / Como Coca-Cola ou como a marca Pelé / De uma realidade brutal. ("Música moderna", Gilberto Gil, 1978)

Porque será / Que fazem sempre tantas / Canções de amor / E ninguém cansa / E todo mundo canta / Canções de amor // De minha parte / As vezes não aguento / Noventa e nove e um pouco mais por cento / Das músicas que existem são de amor / E quanto ao resto / Quero cantar só / Canções de protesto / Contra as canções de amor // Odeio "As Time Goes By" / O manifesto // Canções de amor / Muito ciúme, muita queixa, muito "ai" / Muita saudade, muito coração / é o abusar de um / Santo nome em vão / Ou a santificação de uma banalidade / Eu queria o canto justo na verdade / Da liberdade só do canto // Tenra limpa, lúcida, e no entanto / Sei que só sei querer viver / De amor e música. ("Canção de protesto", Caetano Veloso, por Zizi Possi, 1984)

Além de ser autoconstituente, o autor apontará também que o discurso literomusical brasileiro tem como característica forte uma disposição em interferir em outras práticas discursivas e em comportamentos da coletividade, além de apresentar uma interpretação de fatos e acontecimentos presentes e passados e de discutir sobre questões de interesse social e psicológico, processo referente à *heteroconstituição*, outra característica de um discurso constituinte.

Apenas para ilustrar uma das formas de esse movimento funcionar, selecionamos um exemplo dado por Costa (2012, p. 276) em que a canção recortada pretende atuar sobre o cotidiano, refletindo sobre ele e apontando modos de sentir, pensar e agir. Vejamos:

Sabe, gente, / É tanta coisa pra gente saber / O que cantar, como andar, onde ir / O que dizer, o que calar, a quem querer. / Sabe, gente, / É tanta coisa que eu fico sem jeito / Sou eu sozinho e esse nó no peito / Já desfeito em lágrimas que eu luto pra esconder // Sabe, gente, / Eu sei que no fundo o problema é só da gente / E só do coração dizer não, quando a mente / Tenta nos levar pra casa do sofrer // E quando escutar um samba-canção / Assim como: "Eu preciso aprender a ser só" / Reagir e ouvir o coração responder: / "Eu preciso aprender a só ser." ("Eu preciso aprender a só ser", Gilberto Gil, 1973)

Costa considera que essa canção indica um papel heteroconstituente por diversos fatores. Inicialmente, por se dirigir a um público ouvinte (“Sabe, gente...”) expondo a questão do comportamento como um saber, sobre o qual ela tem a pretensão de discutir. Também por polemizar com outra canção (“Preciso aprender a ser só”, Marcos/Paulo Sérgio Vale, 1965) sobre o fracasso amoroso, estendendo a questão para o problema da solidão do indivíduo frente às decisões que exige uma sociedade. E, por fim, por apresentar uma resposta divergente, mas que é constituída por meio de um anagrama, tendo em vista a proposta da canção referida: “reagir e ouvir o coração responder...”, revelando-se, assim, como uma canção indicativa de atitudes: “eu preciso aprender a **só ser**”. Dessa forma, conforme Costa (2012, p. 277), o enunciador “legitima a si próprio, legitimando a prática discursiva em geral enquanto uma atividade que, para além de sua intenção de deleitar o ouvinte, tem algo a dizer e a aconselhar.”

O autor também irá listar algumas áreas pertinentes à sociedade de que o discurso literomusical trata e que pretende influenciar, tematizar e discutir (exemplificando com diferentes canções). São elas: *a própria atividade musical dos ouvintes; relacionamento amoroso e sexual; relações de trabalho; relações de amizade; a proteção do meio-ambiente e a paz; e leis e normas de condutas*, selecionamos a última área, da qual Costa (2012, p. 280) apresenta duas canções, para exemplificar de que maneira essa pretensão pode aparecer:

Se tu falas muitas palavras sutis / Se gostas de senhas, sussurros, adis / A Leite vigia, / Bandido infeliz, / Com seus olhos de raio x... (“Hino de Duran”, Chico Buarque, 1979)

Vivo condenado a fazer o que não quero / Tão bem comportado às vezes eu me desespero / Se faço alguma coisa sempre alguém vem me dizer / Que isso ou aquilo não se deve fazer / Restam meus botões, / Já não sei mais o que é certo / E como vou saber o que devo fazer? / Que culpa tenho eu, me diga, amigo meu, / Será que tudo que eu gosto é ilegal, é imoral ou engorda?... (“Ilegal, imoral ou engorda”, Roberto Carlos/Erasmio Carlos, 1976)

O discurso literomusical brasileiro também se relacionará com outros discursos constituintes, tais como o discurso literário, o discurso científico e o discurso religioso, apresentados na análise de Costa. O primeiro, sobretudo na modalidade poética, é o principal concorrente do discurso literomusical: “o discurso literário tende a tentar anexar o discurso literomusical, situando-o nas extremidades de sua esfera, e, através dessa própria anexação excludente, proteger a identidade do gênero poético.” (COSTA, 2012, p. 282).

Sobre o discurso cancionista, o autor elucida ademais que,

por ainda não ter-se estabilizado enquanto prática discursiva autônoma e reconhecida na sociedade, não tem buscado se desvencilhar das malhas literárias, embora não se reconheça nem seja reconhecido como membro autêntico dessa comunidade. Situa-se assim, o discurso literomusical em fronteira instável: aceita sua pertinência ao discurso literário, aproveitando-se do seu prestígio, ao mesmo tempo que a rejeita desprezando a autonomia do texto. Pode-se detectar essa inter-relação problemática não só nos fatos que envolvem as instâncias que comentem o discurso musical (academia, mídia etc.), mas no próprio texto literomusical. (COSTA, 2012, p. 282)

Sobre tais instâncias, o autor apresenta alguns exemplos, revelando uma tradição dos departamentos de literatura das universidades trabalharem com o discurso literomusical (até mesmo por esse discurso ser objeto de críticos literários autônomos, geralmente também escritores – poetas, romancistas ou dramaturgos). Segundo Costa, os autores que escrevem textos relevantes sobre a música popular brasileira, geralmente trabalham sobre a música como uma extensão de seus trabalhos sobre o texto literário. Dentre esses, o autor cita: Eunice Nogueira Galvão (1976)¹³, Affonso Romano de Sant’Anna¹⁴ (1986), Augusto de Campos¹⁵ (1993), José Miguel Wisnik¹⁶ (1996) e vários outros.

É relevante também citar o caso de diversos autores que incursionam tanto pela literatura como pela música: poetas podem escrever letra de música e até mesmo compor a própria música; e letristas também podem, às vezes, dispensar melodia para seus versos. Um exemplo desse autor que entrecruza ambas as áreas é Vinícius de Moraes (letrista, compositor e poeta). Podemos citar também outros autores que se assumiram essa prática bilateral, como:

Casaco, autor das letras de “Face à face” (com Suely Costa, por Simone, 1977), “Lambada de serpente” (com Djavan, 1980), “Feito Mistério” (com Lourenço Baeta, pelo Boca Livre, 1981) e do livro de poemas “Mar de mineiro” (1982); José Carlos Capinam, autor de letras de “*Soy loco por ti America*” (com Gilberto Gil, por Caetano Veloso, 1968), “*Gottan City*” (com Jards Macalé, por Boca Livre, 1997), “Natureza noturna” (com Fagner, 1975) e do livro de poemas “Uma canção de amor às árvores desesperadas” (1996); Antônio Carlos Brandão, autor das letras de “Pé de sonhos” e “Além do cansaço” (com Petrúcio Maia, por Fagner, 1973 e 1976), “Beleza” (com Fagner, 1979) e do livro de poemas “Todas as noites” (1978). E o letrista Waly Salomão, autor de “Vapor barato” (com Jards Macalé, por Gal Costa, 1972), “Mel” (com Caetano Veloso, por Maria Bethânia, 1980) e “Memória da pele” (com João Bosco e Antônio Cícero, 1991), escreve poemas, crônicas e crítica literária para jornais e revistas. (COSTA, 2012, p. 284).

¹³ GALVÃO, Eunice N. *Sacos de gatos – ensaios críticos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

¹⁴ SANT’ANNA, Affonso R. de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 3ª. Ed., 1986.

¹⁵ CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 5ª. Ed., 1993.

¹⁶ WISNIK, José Miguel. “Algumas questões de música e política no Brasil”. In BOSI, Alfredo. *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 4ª. Ed., s/d., 1999.

Funcionamentos semelhantes também precisam ser mencionados, como o caso de autores que pertencem ao campo da música, mas exploram por vezes o campo da literatura, como o letrista Aldir Blanc, autor das letras “Dois pra lá, dois pra cá” (1974) e “O bêbado e a equilibrista” (1976), em parceria com João Bosco, que também possui contos e crônicas publicadas em jornais, além de ser autor dos livros “Rua dos artistas e arredores” (1979) e “Brasil passado a sujo” (1993). É o caso também de Chico Buarque de Hollanda, grande compositor da música popular brasileira, mas que tem uma carreira consistente no campo literário com a produção de peças teatrais (“Roda viva” (1967), “Calabar, um elogio à traição” (com Ruy Guerra, 1974) e “Ópera do malandro” (1978)), de romances (“Estorvo” (1991), “Benjamim (1994), dentre outros) e ainda de contos e peças infantis (“Os saltimbancos” (1997), “Chapeuzinho amarelo” (1979)).

Ademais, também é possível o músico ir à literatura para misturar as duas práticas, ao melodizar poemas ou inseri-los de forma recitada nas canções. Para citar apenas um exemplo dessa possibilidade, temos o trabalho de Olívia Hime, “Estrela da vida inteira” (1986), em que a cantora interpreta 13 poemas de Manuel Bandeira musicados por Gilberto Gil, Francis Hime, Tom Jobim, Milton Nascimento, Wagner Tiso, Moraes Moreira, Ivan Lins, Dorival Caymmi, Toninho Horta, Joyce, Radamés Gnatalli, Dori Caymmi, e pela própria cantora.

Além do discurso literário, o discurso literomusical apresenta uma interdiscursividade com o discurso científico e religioso, também constituintes. Costa (2012, p. 292) exemplifica o primeiro caso com o posicionamento tropicalista, citando o compositor Gilberto Gil, que tem o científico como um tema predileto:

Poetas, seresteiros, namorados, correi” / É chegada a hora de escrever e cantar / Talvez as derradeiras noites de luar // Momento histórico / Simples resultado / Do desenvolvimento da ciência viva / Afirmação do homem / Normal, gradativa / Sobre o universo natural / Sei lá que mais... // ...// ...A lua foi alcançada afinal / Muito bem / Confesso que estou contente também // A mim me resta uma tristeza só / Talvez não haja mais luar / Pra clarear minha canção / O que será do verso sem luar? / O que será do mar / Da flor, do violão / Tenho pensado tanto, mas nem sei... (“Lunik 9”, Gilberto Gil, 1966)

E, por fim, o autor trata do fato de o discurso literomusical manter relações de interdiscursividade com o discurso religioso, sobretudo em razão da canção ser um gênero presente em ambas as práticas. Enquanto uma parcela da MPB incorpora traços do discurso religioso, como Roberto e Erasmo Carlos, que compuseram uma canção que diz: “Jesus Cristo, eu estou aqui” ou Milton Nascimento que enfatiza a palavra “fé” em “Amigos de fé”,

representantes de igrejas cristãs também exploram esse mercado musical. Sobre isso Costa (2012, p. 300-301) elucida que:

Gradativamente a canção vem ganhando destaque na liturgia das igrejas cristãs, chegando a tornar-se aí presença indispensável. Atualmente, inclusive, canções religiosas compostas e cantadas por padres, pastores e agentes pastorais vêm transpondo os limites do espaço eclesialístico e invadindo as lojas de discos e os meios de comunicação de massa. Desse modo, a canção de igreja incorpora cada vez mais elementos da canção popular, tais como os gêneros musicais populares, a performance de cantores, o apelo à dança, a execução em bandas eletrificadas. Em consequência, assume também muitos dos jogos de representação envolvidos no chamado *show business*, como a criação de uma imagem de *superstars* para padres e pastores, contratos milionários com gravadoras e empresas de publicidade, organização de “*megashows*”, campanhas de *marketing*, tudo isso servindo de modo eficiente para propagar para a massa o discurso religioso e arrebanhar mais fiéis.

Outro aspecto que caracteriza o discurso constituinte abordado pelo autor diz respeito às *fontes legitimantes da canção popular brasileira*. Costa (2012, p.338) relembra que

os discursos constituintes dizem-se ligados a fontes legitimantes. O discurso científico faz apelo à Verdade, à Racionalidade, à Lógica; o discurso filosófico, à “Busca pelo sentido da existência”, ao “Questionamento intrínseco à natureza humana”, à Clareza; o discurso jurídico, à Verdade dos fatos, à Justiça, à Lei; o discurso religioso, a Deus, ao Absoluto, à Fé; e o discurso literário à Beleza estética, à Expressividade, ao Sublime, à Língua.

Então quais seriam as fontes legitimadoras da canção popular? Ainda que a música pertença a um guarda-chuva maior da arte (incluindo por vezes a literatura), a canção se põe como ligada a fontes legitimadoras específicas, que se apresentam na figura de diversas “entidades”. Segundo o autor, a mais comum delas é a “**Energia**”, como uma referência à materialidade da própria música, isto é, a partir de ondas sonoras produzidas e modeladas pelo canto, pelos instrumentos, pelos equipamentos elétricos e eletrônicos de áudio. Geralmente, conforme Costa (2012, p. 338), “o discurso literomusical brasileiro diz-se ligado a essa entidade, que gera, impulsiona, sustenta a criação, a dança, a execução dos instrumentos, o canto e tudo mais que diga respeito à prática discursiva”, funcionando como um propagador e condutor de uma energia.

Costa (2012, p. 338-339) aponta que essa energia pode se dar em relação a diversos aspectos que constituem a canção, tais como: a dança; a vibração dos instrumentos (seja o tambor ou a guitarra); a vitalidade emanada da respiração e consequentemente dos instrumentos

de sopro; as raízes étnicas, uma força inexplicável que é chamada, às vezes, por “magia” e “vibração” etc. Vejamos a canção citada pelo autor para exemplificar sobre o último aspecto:

*Com a nossa alma e a nossa arte despertamos paixões / é a nossa fábrica esta fonte de emoções / Ao som de violinos saltam bailarinos no ar / Nos refletores os atores vão brilhar, mostrar / que a vida é o palco pronto pra se dar / São os quadros que os pintores vão eternizar // É a nossa parte, nossa face oculta, nossos porões / A nossa **mágica invisível**, nossos dons / É a nossa voz cruzando os mares, as fronteiras, nações / Nossos valores não têm cores, têm diversos sons, / diversos tons semeamos sonhos, pra que pressa de acordar? (“Canto do Lobo”, Gilson Peranzeta/Nelson Wellington)*

Outra fonte legitimadora à qual se apegamos o discurso literomusical, segundo Costa (2012, p. 340), é a **Expressividade**, na medida em que a canção se julga possuidora de um poder especial de expressividade que iria além das outras práticas discursivas: “O recurso a esse tipo de fonte legitimante é uma característica comum entre a canção e a poesia. [...], o ato mesmo de comentar, descrever, narrar sentimentos, lugares, fatos etc., em si já se pretende legítimo”. No entanto, nesses gêneros, fala-se sobre esse próprio ato como um carisma, um poder. Sobre tal especificidade, Costa (2012, p.340-341) explica:

poder falar, através da canção, de lugares nunca presenciados e comentar essa capacidade na própria canção; poder falar com toda propriedade de lugares já presenciados e comentar isso na canção; poder falar sobre mistérios insondáveis; poder falar pelo que não pode falar; poder dizer o que é preciso dizer.

Sobre este último caso, vejamos o exemplo apresentado pelo autor:

Nem uma força virá me fazer calar / Faço no tempo soar minha sílaba / E canto somente o que pede pra se cantar / Sou o que sou, eu não douro pílula // Tudo o que eu quero é um acorde perfeito e maior / Com todo mundo podendo brilhar num cântico / Canto somente o que não pode mais calar / Noutras palavras sou muito romântico. (“Muito romântico”, Caetano Veloso, 1978)

Em sua proposta de verificar a constituição do discurso literomusical brasileiro, o autor finaliza o seu capítulo apresentando *os limites do discurso literomusical brasileiro*. Para isso, ele apresenta três posicionamentos do discurso literomusical brasileiro na tentativa de estabelecer tais limites. Apresentamos esses posicionamentos, de forma sintética, transcrevendo o que Costa (2012, p. 343-344) assinala:

Sobre a ideia do limite, pensamos que se trata de tematizar-se no limite, isto é, estabelecer a si próprio como um divisor de realidades, sendo capaz de diferenciar duas realidades nascidas a partir da própria canção. Dependendo do posicionamento, essa proposta pode variar desde aquela mais modesta, que separa a realidade vivida sob o auspício da canção, de outra, vivida sem canção; ou ainda aquela, mais clássica, que delimita o mundo traduzido pela canção daquele do reino da concretude; a uma posição mais radical e quase mística, que estabelece uma realidade fundada pela canção e tudo que está antes dessa fundação.

Para exemplificar, recortamos um exemplo de canção, apresentado por Costa (2012, p. 344). No caso selecionado, observamos um ceticismo do autor/compositor em relação ao poder da canção. Vejamos:

Qualquer canção de amor / é uma canção de amor / não faz brotar amor e amantes / porém se essa canção nos toca o coração / o amor brota melhor e antes // Qualquer canção de dor / não basta a um sofredor / nem cerze um coração rasgado / porém ainda é melhor / sofrer em dó menor / do que você sofrer calado // qualquer canção de bem / algum mistério tem / é o grão, é o germe, é o gen da chama / e essa canção também / corrói como convém o coração de quem não ama. (“Qualquer canção”, Chico Buarque, 1980)

O autor concebe três dimensões concernentes ao sentimento amoroso: o nascimento do amor, o fim do amor, a ausência do amor. Em cada uma delas, ele apresenta a canção como sendo capaz de demarcar fronteiras: o amor que brota sem canção e aquele que brota com a canção; o sofrimento com o sofrimento sem a canção; e, por fim, a ausência de amor com a canção e a ausência de amor sem a canção.

Com base no que foi apresentado por Costa, em sua obra *Música popular, linguagem e sociedade: analisando o discurso literomusical brasileiro*, assumimos, alinhados à posição do autor, que o discurso literomusical brasileiro, analisado conforme as categorias que definem um discurso constituinte, apresenta fortes traços dessa constituição. Além disso, no caso da Tropicália, em função da sua proposta estética se fundar e impactar em diferentes campos da arte (artes plásticas, literatura, teatro e cinema), situamos essa prática discursiva (também vinculada ao discurso literomusical brasileiro) no interior do campo artístico brasileiro. Enquanto Costa (2012) empreendeu as suas análises nos limites do campo da MPB, o nosso olhar sobre a Tropicália nos impõe a necessidade de um recorte mais abrangente. Isso porque o Movimento Tropicalista, embora tenha apresentado contribuições caras à música popular brasileira, alçou suas discussões a um nível artístico mais amplo – mesmo quando a pauta tropicalista era a música popular brasileira, o debate promovido pelo movimento se alinhava, em alguma medida, à pauta discutida por outros movimentos artísticos. Além disso, a Tropicália se posicionava em relação a um arquivo do campo da arte, e não tão somente em relação ao da

MPB. Favaretto (2007, p. 31-32) reforça essa hipótese ao descrever os “ingredientes da mistura tropicalista”:

O procedimento inicial do tropicalismo inseria-se na linha da modernidade: incorporava o caráter explosivo do momento às experiências culturais que vinham se processando; retrabalhava, além disso, as informações então vividas como necessidade, que passavam pelo filtro da importação. Este trabalho consistia em redescobrir e criticar a tradição, segunda a vivência do cosmopolitismo dos processos artísticos, e a sensibilidade pelas coisas do Brasil. O que chegava, seja por exigência de transformar as linguagens das diversas áreas artísticas, seja pela indústria cultural, foi acolhido e misturado à tradição musical brasileira. Assim, o tropicalismo definiu um projeto que elidia as dicotomias estéticas do momento, sem negar, no entanto, a posição privilegiada que a música popular ocupava na discussão das questões políticas e culturais. Com isto, o tropicalismo levou à área da música popular uma discussão que se colocava no mesmo nível da que já vinha ocorrendo em outras, principalmente o teatro, o cinema e a literatura. Entretanto, em função da mistura que realizou, com os elementos da indústria cultural e os materiais da tradição brasileira, deslocou tal discussão dos limites em que fora situada, nos termos da oposição entre arte participante e arte alienada. O tropicalismo elaborou uma nova linguagem da canção, exigindo que se reformulassem os critérios de sua apreciação, até então determinados pelo enfoque da crítica literária. Pode-se dizer que o tropicalismo realizou no Brasil a autonomia da canção, estabelecendo-a como um objeto enfim reconhecível como verdadeiramente artístico.

Fundamentados nesse cenário, e considerando o nosso objetivo de demonstrar o funcionamento do processo de *posicionamento na interlingua(gem)* no *corpus* tropicalista, podemos supor fortemente que, embora o movimento seja nuclear no campo da música, as suas influências e o seu impacto abarcam um terreno mais vasto. A discussão proposta pelo movimento, apesar de buscar uma autonomia da canção, tratava de algo maior: de uma ruptura artística abrangente, da proposição de uma nova linguagem para a arte nacional. Sobre essa questão, Santaella (2017, p. 31-32) explica:

Num procedimento, dos mais inusitados e de felizes resultados, de trabalho conjunto entre compositores de música popular e de vanguarda, abertos ainda ao diálogo interatuante com outras áreas de criação cultural, no contato próximo dos compositores baianos com artistas de outros campos e espaços (Torquato Neto, Hélio Oiticica, J.C. Martinez, R. Gerchmann, Glauber Rocha, poetas concretos), mas sintonizados na tarefa de fazer avançar o flanco da criação para o território dos meios de massa, o tropicalismo explodiu a fronteira estrita da música popular, saltando para o âmbito intersemiótico da criação. A intersemiose significa a conjunção de linguagens distintas em uma unidade coesa. Assim, na Tropicália se fundem poesia e música, canto e fala, música e gesto, poesia e dança, corpo e voz, roupa e cena, num jogo de complementaridades e oposições que faz da música um espetáculo – ritual e festa – ao mesmo tempo que o desmascara.

Nessa perspectiva, as marcantes performances do grupo, por exemplo, já indiciam que o posicionamento tropicalista superava as margens do campo da MPB; a ruptura causada era, sobretudo, artística. Vejamos o que Severiano (2017, p. 384-385) narra sobre algumas performances do movimento, corroborando, assim, com o nosso recorte:

Apresentando seu repertório em diversos espetáculos – dentro e fora da televisão –, os tropicalistas tiveram a oportunidade de revelar outro aspecto do movimento, justamente o mais controvertido, as escandalosas performances visuais. Iniciadas com a presença de Caetano, vestido num camisolão estampado com bananas, cantando e se requebrando no programa “Discoteca do Chacrinha”, na TV Globo, as performances subiram de tom num show realizado na gafieira paulistana Som de Cristal, em 23 de agosto de 1968, assistido por 2 mil convidados e depois transmitido em gravação pela mesma emissora. Um dos quadros do espetáculo mostrava uma paródia da *Santa Ceia*, de Leonardo da Vinci, com Gil, de bigode e cavanhaque, cantando “Miserere nobis”, sentado ao meio de uma grande mesa, abarrotada de bananas e abacaxis. Durante o ensaio, tal quadro provocou um indignado protesto de Vicente Celestino, convidado especial, programado para cantar “Mandem flores para o Brasil” e que morreria de enfarte horas antes do show. Mas, o auge dessas performances aconteceu em outubro no pequeno palco da boate Sucata, no Rio de Janeiro. Anunciado como “um espetáculo violento, diferente de tudo o que já foi feito”, o desempenho dos tropicalistas na ocasião realmente cumpriu o prometido. Aberto de forma tranquila com os Mutantes, seguidos de Caetano interpretando sua canção “Saudosismo”, o show incendiava-se de repente com o compositor detonando uma explosão de gritos, assovios, sons distorcidos de guitarra e de Gil se estendendo em intermináveis improvisos vocais, entremeados de mais gritos e gemidos. Tudo culminava num frenético final, em que, depois de muitas cambalhotas e reboiados, Caetano cantava “É proibido proibir”, deitado no chão, enquanto um sujeito enorme, o *hippie* americano John Dandurand, pulava e urrava sons desvairados. Em performances como essa, Caetano e Gil, mais do que criadores, eram criaturas do Tropicalismo.

Favaretto (2007, p. 31-32) também conta alguns episódios em que a performance se sobrepunha, em alguma medida, à música:

A canção tropicalista também se singulariza por integrar em sua forma e apresentação recursos não musicais – basicamente a *mise-en-scène* e efeitos eletrônicos (microfone, alta-fidelidade, diversidade de canais de gravação, sonoridades estranhas) que ampliavam as possibilidades do arranjo, vocalização e apresentação. Caetano, por exemplo, no lançamento do disco *Tropicália*, travestiu-se, aparecendo de boá cor-de-rosa [...]. Também no programa Divino Maravilhoso, da TV Tupi, aconteciam coisas estranhas, que assustavam o público: organizavam-se ceias na beira do palco enquanto Gil cantava *Ora pro Nobis*, Caetano apontava um revólver para a platéia enquanto cantava música de Natal, e até mesmo um velório chegou a ser organizado, com o descerramento de uma placa com o epitáfio *Aqui jaz o tropicalismo* –

o que, aliás, mais que um lance de humor e auto-ironia, indiciava a lucidez quanto aos limites do movimento como manifestação de vanguarda. “A roupa” – disse Caetano – “combinava com a música e era diferente; refletindo o brilho dos refletores, criava um clima para o som”; a combinação do plástico (material industrial) com adereços de macumba funcionava como “um lembrete do nosso subdesenvolvimento”.

De acordo com Favaretto (2007, p. 35), a utilização de recursos não musicais enfatizava um traço cafona e humorístico da Tropicália que, essencialmente, impulsionava a imagem das paródias-alegóricas construídas pelo grupo. A partir dessas performances, o movimento “reentronizava o corpo na canção, remetendo-a ao reencontro com a dimensão ritual da música, exaltando o que de afeto nela existe”. Conforme explica Santiago (*apud* Favaretto, p. 35-36), para Caetano, o corpo funcionaria à Tropicália como uma escultura, uma imagem viva:

Caetano percebeu esse caráter contraditório e sintético que estava sendo apresentado pela arte de Glauber ou de José Celso, de Hélio Oiticica ou de Rubens Gerchman, e quis que seu *corpo*, qual peça de escultura, no cotidiano e no palco, assumisse a contradição, se metamorfoseando na contradição que era falada ou encenada pelos outros artistas, mas nunca vivida por eles. Quis que seu corpo, pelo seu aspecto plástico, cativasse o público e que fosse ele a imagem viva da sua mensagem artística [...]. Caetano trouxe para a arena da rua e do palco o próprio corpo e deu o primeiro passo para ser superaestro por excelência das artes brasileiras. O corpo é tão importante quanto a voz; a roupa é tão importante quanto a letra; o movimento é tão importante quanto a música. O corpo está para voz assim como a roupa está para a letra e a dança para a música. Deixar que os seis elementos não trabalhem em harmonia [...] mas que se contradigam em toda sua extensão, de tal modo que se crie um estranho clima lúdico, permutacional, como se o cantor no palco fosse um quebra-cabeça que só pudesse ser organizado na cabeça dos espectadores. Criando de número para número, Caetano preenchia de maneira inesperada as seis categorias com que trabalhava: corpo, voz, roupa, letra, dança, música.¹⁷

Em vista do exposto, será sob a perspectiva desenvolvida por Costa (2012), que trata o discurso literomusical brasileiro à luz dos discursos constituintes, de acordo com o conceito apresentado por Maingueneau (2006), que conduziremos a análise do nosso *corpus* no capítulo 5 desta tese, mas situando-o no interior do campo artístico brasileiro. Antes, porém, exporemos, no capítulo a seguir, uma série de acontecimentos sócio-históricos, fundamentais a este trabalho, com a finalidade de dar luz às condições de produção em que o Movimento Tropicalista emergiu e tomou forma.

¹⁷ Esta citação foi recortada de uma nota de rodapé presente em Favaretto (2007, p. 35-36), cuja referência original pode ser consultada em: (Silviano Santiago, “Caetano Veloso, os 365 Dias de Carnaval”, *Cadernos de Jornalismo e Comunicação*, n. 40, jan.-fev., 1973, p. 53).

4. TRADIÇÃO E VANGUARDA: CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO DO MOVIMENTO TROPICALISTA

*É somente requeutar e usar
Porque é made, made, made, made in Brazil.
(Tom Zé, Parque Industrial)*

Considerações iniciais

Nos três primeiros capítulos desta tese, buscamos apresentar o quadro teórico-metodológico no qual situamos o nosso trabalho. Mais especificamente, explicitamos um recorte do conjunto de postulações formuladas por Dominique Maingueneau em *Gênese dos Discursos* (2008) e, mais minuciosamente, em *Discurso Literário* (2006). Ademais, apresentamos, também, os principais resultados da tese desenvolvida por Costa (2012), além da justificativa de delimitar o nosso *corpus*, vinculado à prática literomusical da MPB, no recorte do campo discursivo da arte no Brasil.

Em vista disso, no presente capítulo, colocamos em cena um exercício de descrição e interpretação de acontecimentos ocorridos à época da Tropicália, a fim de dar luz às condições de produção do movimento. Para isso, mobilizamos como fonte de pesquisa: i) trabalhos acadêmicos que elegeram como tema o Tropicalismo, produzidos sob a ótica de diferentes áreas do conhecimento; ii) obras autobiográficas de integrantes do movimento; e iii) conhecimentos gerais baseados nos estudos historiográficos sobre o Brasil e o mundo.

O objetivo deste capítulo é, pois, contextualizar o surgimento da Tropicália e fundamentar as análises apresentadas no capítulo subsequente, no qual lidamos especificamente com o nosso *corpus*, isto é, com textos (de natureza verbal e não verbal) produzidos sob o posicionamento tropicalista, conforme mencionamos na introdução desta tese, a fim de verificar em que medida podemos expandir a noção de *posicionamento na interlíngua* para *posicionamento na interlíngua(gem)*.

Antes, porém, é necessário enfatizar que não pretendemos apresentar neste capítulo um percurso sociológico ou historiográfico do Movimento Tropicalista, tendo em vista que esta tese trata, fundamentalmente, da extensão de uma noção própria dos estudos do discurso, a saber, a de *posicionamento na interlíngua(gem)*. Nesse sentido, seguimos a proposição metodológica postulada por Maingueneau (2008) em *Gênese*, segundo a qual o analista deve abordar o seu objeto de estudo a partir de um conjunto de textos e de hipóteses fundamentadas

nos seus modos de inscrição na história, isto é, considerando em sua análise o imbricamento entre discurso e condições de produção. Com base nisso, buscaremos explicitar neste capítulo alguns fatos que, direta ou indiretamente, ajudam a compreender a emergência e a circulação da prática tropicalista e, desse modo, fundamentam, historicamente, as hipóteses do trabalho e as análises que serão empreendidas posteriormente.

Tendo isso em vista, dividiremos este capítulo em dois grandes motes. No primeiro, tratamos de fatos ocorridos no Brasil e no mundo, durante a década de 1960, tendo como foco as questões políticas, sociais e culturais da época. No segundo, buscaremos apresentar determinados acontecimentos, situados nos principais campos artísticos brasileiros, que ajudam a compreender o surgimento da Tropicália; mais especificamente, damos luz a eventos ocorridos nos campos da literatura, da MPB, das artes plásticas, do cinema e do teatro, demonstrando como esses fatos foram determinantes para o nascimento do Tropicalismo e para construção da semântica do movimento. Para tanto, mobilizamos, nos subtópicos a seguir, uma série de trabalhos notáveis sobre essa temática, tendo como finalidade dar luz aos discursos sobre acontecimentos relevantes que permitirão compreender o que foi o posicionamento da Tropicália no interior do campo do campo artístico brasileiro.

4.1 Um breve panorama do Brasil e do mundo na década de 1960

4.1.1 O cenário político e social

Espaçonaves, guerrilhas, cardinales (referência à atriz italiana Claudia Cardinale), caras de presidentes, bandeiras, bomba, Brigitte Bardot, fotos, nomes, cores, escola, Coca-Cola, casamento, livros, fuzil, fome, telefone, televisão – esses elementos, mencionados na letra da canção *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso, representam fortemente a estética tropicalista, e também ilustram, em certa medida, o cenário em que o movimento surgiu. Conforme Veloso (2008, p. 160), a letra da música inaugural do movimento é um retrato, “na primeira pessoa, de um jovem típico da época andando pelas ruas da cidade (o Rio, agora), com fortes sugestões visuais, criadas, se possível, pela simples menção de nomes de produtos, personalidades, lugares e funções”. De fato, as referências ao universo político, social e *pop* da época, indicando um cenário de país em urbanização, alinha-se, pela profusão de elementos, aos fatos ocorridos na década de 1960, tanto no Brasil quanto no restante do mundo.

Provavelmente, a pluralidade de mudanças que eclodiram nos anos de 1960 tem raízes fincadas nos acontecimentos globais ocorridos a partir do fim da Segunda Guerra Mundial

(1939-1945). Como principal fato desse período pós-guerra, o qual preparou terreno para tantos outros, a Guerra Fria e as suas consequências ajudam a compreender o contexto de surgimento da Tropicália e, também, das discussões colocadas em cena no interior do campo da arte no Brasil. Situada pela Historiografia no período compreendido entre os anos de 1947 e 1991, a Guerra Fria foi, principalmente, uma era de tensão geopolítica entre a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) (e os seus aliados do Bloco Oriental) e os Estados Unidos (EUA) (e os seus aliados do Bloco Ocidental).

O fato de ter sido uma guerra sem batalhas diretas entre as duas maiores potências envolvidas, o poder disputado neste conflito se concentrou fundamentalmente no campo ideológico, sendo a principal recompensa desse embate a conquista de influência entre os demais países do globo. Além disso, a Guerra Fria foi impulsionada por uma corrida armamentista e de mobilização militar, desaguando em guerra psicológica, campanhas publicitárias, espionagem, embargos econômicos, rivalidade em eventos esportivos e competições tecnológicas – como a corrida pela conquista do Espaço.

Embora a União Soviética e os Estados Unidos não tenham travado combates diretos em seus territórios, a busca por aliados impulsionou outros conflitos que, de certo modo, ressoaram no campo das artes e, por consequência, também na produção tropicalista¹⁸. A Revolução Cubana, por exemplo, datada historicamente entre 26 de julho de 1953 e 1º de janeiro de 1959, ilustra de forma precisa a disputa entre o bloco capitalista (EUA) e o bloco socialista (URSS). O movimento de guerrilha que culminou na destituição do ditador Fulgencio Batista, de Cuba, em 1959, e alçou ao poder Fidel Castro e seus aliados, contou com o apoio soviético e fez com que Cuba se tornasse um inimigo histórico dos Estados Unidos, além de um exemplo socialista admirado por determinados grupos de esquerda. Conforme elucida Dunn (2009, p. 59-60):

A Revolução Cubana de 1959, com seus objetivos nacionalistas e socialistas, inspirou profundamente artistas e intelectuais progressistas em toda a América Latina. No Brasil, o exemplo cubano contribuiu para novos projetos culturais enfatizando a arte “participativa”, que envolveria diretamente as massas. [...] No Brasil daquela época, costumava-se referir coletivamente aos partidos políticos de esquerda ou progressistas, aos movimentos sociais e aos grupos culturais como “as esquerdas”. O termo mostra que as forças no Brasil são divididas em grupos com frequências antagônicas e que, além disso, de alguma forma elas são relativamente imaginadas como uma força coletiva que tem adversários em comum e metas similares.

¹⁸ Fenômeno que ser observado no capítulo 5 desta tese, em que analisaremos a canção *Soy loco por ti, America*, que homenageia Che Guevara, um dos líderes da Revolução Cubana, que foi executado em 1967, após ser preso na Bolívia.

Outros conflitos, neste período, também foram alimentados na América Latina que, por influência, primordialmente, do bloco capitalista, alinhado aos EUA, sob o pretexto de evitar ditaduras socialistas, catapultaram os regimes ditatoriais militares nos países sul-americanos: Paraguai (1954); Bolívia (1964); Argentina (1966); Peru (1968); Chile (1973); Uruguai (1973). No Brasil, o período que alçou os militares ao poder teve início em 1964 e se arrastou por longos 21 anos, tendo seu fim instituído apenas em 1985, por ocasião da chamada Nova República.

À época, apesar de o Brasil ter integrado o bloco capitalista, após o término da Segunda Guerra Mundial, e ter vivenciado um período desenvolvimentista¹⁹, o presidente João Goulart, eleito como chefe do executivo em 1961, buscou praticar uma política externa independente do apoio das grandes potências que protagonizavam a Guerra Fria. Neste período, contrapondo-se aos seus antecessores, Goulart atuou no fortalecimento dos movimentos sindicais, estudantis, camponeses e populares, o que culminou em graves conflitos com as lideranças políticas, econômicas e militares brasileiras. Sob a justificativa de evitar uma ditadura comunista, os militares tomaram o poder em 1º de abril de 1964 e, até 1985, o país esteve sob o comando de sucessivos governos militares.

O regime militar brasileiro teve como posicionamento fundamental uma diretriz nacionalista, desenvolvimentista e de oposição ao comunismo, além de um forte autoritarismo, que se intensificou a partir do Ato Institucional²⁰ (AI-5), instituído pelo general Costa e Silva, em dezembro de 1968. O AI-5 foi o ato mais repressivo desse período ditatorial e consolidou, de forma mais explícita, o que já estava ocorrendo nos porões do regime militar, sobretudo daquele ano: a censura à mídia e a artistas, a perseguição a políticos e movimentos sociais, a tortura e a execução de opositores.

Antes, porém, os movimentos sociais, como os que foram formados por estudantes e sindicalistas, além de outros setores da sociedade, incomodados com os sinais mais fortes da repressão, entraram, paulatinamente, em rota de colisão com o regime militar. A *Passeata dos cem mil*, por exemplo, ocorrida em junho de 1968, mobilizou 100 mil pessoas nas ruas do Rio de Janeiro e contou com a presença de artistas e intelectuais do país, como Chico Buarque de

¹⁹ O governo de Juscelino Kubitschek (JK, 1956-1961) ficou gravado na história republicana brasileira como a época do desenvolvimentismo, um período de grandes investimentos em transporte, produção de energia e indústrias de base, com o intuito de proporcionar o crescimento econômico capitalista ao Brasil.

²⁰ Os Atos Institucionais (AI) foram mecanismos de legitimação e legalização, decretados pelo poder executivo no período de 1964 a 1969, durante a ditadura militar brasileira. Foram editados pelos Comandantes-em-Chefe do Exército, da Marinha e da Aeronáutica ou pelo Presidente da República, com o respaldo do Conselho de Defesa Nacional. Todas estas normas estavam acima de todas as outras e até mesmo da Constituição (1946 e 1967). Ao todo, foram instituídos 17 atos institucionais, regulamentados por 104 atos complementares.

Holanda, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Nelson Motta, José Celso Martinez Corrêa, Paulo Autran, Nana Caymmi, dentre outros. Em julho, a ditadura proibiu a realização de manifestações e, em agosto, começou a intervir diretamente nas universidades públicas, induzindo, cada vez mais, que estudantes e demais opositores ingressassem, clandestinamente, na luta armada.

Para se ter ideia de como a Tropicália emergiu no olho do furacão político e social brasileiro, o primeiro álbum tropicalista de Caetano Veloso foi lançado em janeiro de 1968, seguido por Gilberto Gil, que lançou o seu disco tropicalista em maio. Em julho, foi a vez do lançamento do disco manifesto do movimento, *Tropicália ou panis et circensis*. No final de dezembro, mais especificamente no dia 27, após 14 dias do decreto do AI-5, Gil e Caetano foram presos, marcando, então, o fim da Tropicália enquanto movimento organizado, embora ainda tivesse dado frutos nos anos seguintes. A dupla baiana, conforme apresenta a reportagem publicada por Malva (2019), foi encarcerada por “tentativa de quebra do direito e da ordem institucional”, usando de mensagens “objetivas e subjetivas à população”, como uma forma de criticar e se rebelar contra o governo da época. Segundo narra a repórter:

Depois disso, deu-se início a um duro período de interrogatórios e longas acusações. Em janeiro de 1969, os cantores foram transferidos para quartéis separados nos quais, cada um por si só, foram questionados e escutaram os gritos das pessoas sendo torturadas logo na sala ao lado. [...] Um mês depois, em fevereiro, plena Quarta-Feira de Cinzas, Gil e Caetano, considerados inocentes, foram soltos. Entretanto, ainda estavam em prisão domiciliar em Salvador. Por essa condição, não podiam trabalhar e deveriam ir à Polícia Federal todos os dias. Meses depois, em julho, os cantores foram aconselhados a deixar o país e buscar exílio. Durante uma intensa semana, fizeram shows para arrecadar dinheiro — alguns sendo registrados no disco Barra 69 — e, então, rumaram para Londres, na companhia de esposas e empresários. (MALVA, 2019)²¹

Sem a finalidade de pormenorizar os eventos ocorridos no Brasil na década de 1960, esse breve preâmbulo já nos ajuda no exercício de compreender o caldeirão de acontecimentos que foi esse período no país. Não obstante, outros fatos marcantes entraram em ebulição no Brasil e no mundo e corroboraram, na mesma intensidade, com a mistura tropicalista. Referimo-nos aqui, sobretudo, aos acontecimentos situados no campo artístico-cultural, principalmente, à disseminação dos ideais de contracultura e à ascensão do fenômeno *Beatles*.

²¹ MALVA, Pamela. *Há exatos 51 anos, Caetano Veloso e Gilberto Gil eram presos pela ditadura militar*. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/historia-ha-exatos-51-anos-caetano-veloso-e-gilberto-gil-eram-presos-pela-ditadura-militar.phtml>. Acesso em: 26 de dez. 2020.

4.1.2 A contracultura e o surgimento do fenômeno *The Beatles*

Além do conturbado cenário político internacional e nacional mencionado até aqui, isto é, dos eventos desencadeados por ocasião da Guerra Fria e da Ditadura Militar brasileira, outros acontecimentos, situados na década de 1960, também provocaram intensas revoluções no modelo sociocultural das principais nações ocidentais. O avanço da chamada contracultura, grande marco deste período, foi um dos fatos que transformaria profundamente toda a sociedade. Além disso, a partir da expansão do ideário contracultural, um fenômeno, situado no interior do campo da música e das artes, em geral, atravessaria incontáveis fronteiras em todo o planeta, revolucionando inúmeras gerações que viriam a seguir: os *Beatles*.

Para compreender a chegada e a ascensão dos *Beatles*, precisamos, novamente, olhar para a década de 1960, mas, agora, sob uma visão mais ampla. Considerando-se que foi nesta década que surgiu a contracultura, pelo menos com esse nome, já que o movimento possui raízes anteriores, também foi nesse período que a sociedade vivenciou grandes rupturas no campo sociocultural. Os movimentos contraculturais passaram a emergir, nesse contexto, a partir de novas formas de mobilização e contestação social, diferente do que já estava sedimentado pelos partidos e práticas políticas da esquerda tradicional.

Este nome, contracultura, veio dos meios de comunicação de massa dos Estados Unidos e abarcou, principalmente, os setores mais jovens da sociedade. Inicialmente, os grupos inscritos sob a alcunha “contracultura” se caracterizavam por certa estética, conforme descreve Pereira (1986, p. 5): “cabelos compridos, roupas coloridas, misticismo, um tipo de música, drogas e assim por diante. Um conjunto de hábitos que, aos olhos das famílias de classe média, tão ciosas de seu projeto de ascensão social, parecia no mínimo um despropósito, um absurdo mesmo”. Porém, as novas manifestações culturais (contraculturais) mostraram-se frutíferas, para além da superficialidade aparente. Esse movimento significava também novos modos de pensar, encarar e de se relacionar com o mundo e com as pessoas:

Começava a se delinear, assim, os contornos de um movimento social de caráter fortemente libertário, com enorme apelo junto a uma juventude de camadas médias urbanas e com uma prática e um ideário que colocavam em xeque, frontalmente, alguns valores centrais da cultura ocidental, especialmente certos aspectos essenciais da racionalidade veiculada e privilegiada por esta mesma cultura. [...] a contracultura conseguia se afirmar, aos olhos do Sistema e das oposições, como um movimento profundamente catalisador e questionador, capaz de inaugurar para setores significativos da população dos Estados Unidos e da Europa, inicialmente, e de vários países de fora do mundo desenvolvido, posteriormente, um estilo, um modo de vida

e uma cultura underground, marginal, que, no mínimo, davam o que pensar. (PEREIRA, 1986, p. 6)

Na música, *Bob Dylan*, nos Estados Unidos, marcava uma nova voz do movimento de contracultura. Porém, somente no decorrer da década, sobretudo depois da sua metade, foi que os grandes festivais de *pop* e *rock* deram mais corpo a esse movimento: o *Festival Pop de Monterey*, em 1967, marcou a estreia para o grande público de *Jimi Hendrix* e *Janis Joplin*; o *Altamont Free Concert*, em 1969, na Califórnia, trouxe como atração principal o show dos *Rolling Stones*; o célebre *Woodstock*, também de 1969, ficou marcado na história como o grande símbolo dessa era contracultural. Durante os quatro dias do evento, grandes nomes da música mundial, como *Joplin*, *Hendrix*, *Santana*, *Joe Cocker*, *The Who*, entre outros, apresentaram-se para cerca de 400 mil espectadores. Sitiado em uma fazenda na zona rural, o festival foi o ápice da contracultura. Conforme explica Fernandes (2018):

Para entender a importância e a magnitude do Woodstock, é necessário saber que, após a Segunda Guerra Mundial, houve um surto de desenvolvimento tecnológico voltado para a vida doméstica, sobretudo nos Estados Unidos. Era a época do “American Way of Life” (o modo de vida americano), que se tornava um modelo para todo o mundo ocidental. Essa época ficou conhecida também como a “era dos eletrodomésticos”. O fato é que, ao mesmo tempo em que havia esse otimismo social ligado ao consumo, os EUA estavam envolvidos em um dos confrontos mais dispendiosos desse período: a Guerra do Vietnã. A contracultura nasceu como contestação dos jovens ao clima de rivalidade fomentado pela Guerra Fria. A Guerra do Vietnã tornou-se um dos principais alvos desse movimento. As formas de protestos encontradas pelos jovens desse período eram a música, sobretudo o Rock n' Roll, e as drogas – principalmente as sintéticas, como o LSD e a mescalina. Por meio do som e das letras do rock e também das performances no palco, a contracultura começou a penetrar a sociedade como um todo.²²

Além dos mencionados, o *Festival da Ilha de Wight*, realizado em três edições (1968, 1969 e 1970), na Inglaterra, também foi fundamental para a consolidação do movimento de contracultura. A primeira edição teve como atração principal a performance da banda pioneira no *rock* psicodélico, *Jefferson Airplane*. Já na edição de 1969, o público vibrou com a exposição musical do aclamado *Bob Dylan*. No último ano do festival, em 1970, considerado o maior dos três anos, além de concertos de bandas já conhecidas do público mundial, como *The Doors* e *The Who*, os espectadores puderam conferir o som tropicalista de Gilberto Gil e Caetano Veloso que, à época, exilados em Londres, apresentaram-se no palco do evento. Na ocasião, Caetano

²² FERNANDES, Cláudio. “*Festival de Rock Woodstock*”. Disponível em: <https://brasilescola.uol.com.br/datas-comemorativas/woodstock-maior-dos-festivais.htm>. Acesso em 28 de fevereiro de 2020.

executou uma canção de sua composição, intitulada *Shoot me dead*, em um arranjo que integrava uma base de violão, um solado em instrumento de sopro (sonoridade de uma flauta doce) e uma levada de percussão típica da capoeira; embora tenha dispensado a guitarra elétrica e a performance tenha ocorrido após o fim instituído do movimento, é possível reconhecer nessa mistura a identidade tropicalista.

Concomitantemente a esse contexto, a chamada *cultura hippie* delineou uma certa corporalidade aos ideais de contracultura do final da década. Rotulados como os novos *beatniks*²³, os *hippies* possuíam uma estética característica e, assim como os festivais de *rock*, também colaborariam fortemente para a disseminação da contracultura:

Os cabelos longos, as indumentárias coloridas, os estilos musicais diferentes, um certo fetiche por misticismo, as representações artísticas saturadas em cores, as atitudes de contramão, a insatisfação com a classe majoritária, a tentativa de manifestar uma represália interiorizada, o pensamento de igualdade e nivelamento dos homens, as formas gráficas diferentes e a procura por um caminho que possibilitasse mudanças, juntas com o LSD, encorpavam o apelo de rebeldia que foi estereotipado naquele período. (SAES, 2015, p. 29)

Sem participar efetivamente dos grandes festivais que divulgavam os ideais de contracultura, o quarteto inglês *The Beatles* angariava as suas próprias multidões, em uma trajetória multimidiática que marcaria a história da música pop mundial. Embora os garotos de Liverpool não estivessem presentes nos palcos dos célebres festivais sessentistas, o posicionamento contracultural que acometia, principalmente, a parcela jovem da sociedade, também influenciou a banda que, com a sua forte popularidade, ajudou a divulgar ainda mais o discurso contracultural.

Embora o período do *Yeah, Yeah, Yeah!* não flertasse com a estética contracultural daquela década, essa primeira fase dos Beatles, “mais comportada” (terno e franjas caídas na testa), datada entre 1960 a 1965, mobilizou milhões de fãs em todo o mundo, principalmente na Inglaterra e nos Estados Unidos, países que detinham a hegemonia da cultura global na época. Com essa rápida ascensão à posição de grandes ídolos mundiais, a banda logo virou forte produto multimidiático, despontando como o maior fenômeno *pop* da história da música:

O desgaste causado pela música e imagem dos *Beatles* como objetos de comercialização foi manifestado ainda cedo na jornada da banda. O disco *Beatles For Sale* traz em sua capa e em seu nome menções às lassidões comerciais que o quarteto atravessava. Com o título do disco dizendo “*Beatles*

²³ Os *beatniks* eram os jovens marginais que deram origem à contracultura – ainda na década de 1950.

à Venda” (tradução livre) e uma fotografia da banda com rostos cansados, olhares fatigados e expressões apáticas, há a revelação do cansaço e submissões que as tarefas e deveres de ser um *Beatle* traziam. (SAES, 2015, p. 37)

Porém, mesmo com um intenso trabalho de comercialização da sua imagem, os *Beatles* ainda se reinventariam nos próximos anos, demonstrando mais amadurecimento artístico e explorando novas estéticas – essas sim, diretamente relacionadas aos ares da contracultura. *Bob Dylan* certamente foi um dos amigos da banda que impulsionaria o novo estilo. Em 1964, na segunda passagem dos *Beatles* pelos EUA, *Bob Dylan* encontrou o quarteto em um hotel. Conforme narra Saes (2015, p. 39):

Sua influência e amizade, que seriam firmadas nos anos seguintes tanto no enredo pessoal como no profissional da banda, foram significativas. O primeiro encontro entre eles aconteceu em 28 de agosto e ficou conhecido como o dia em que os *Beatles* foram apresentados à *cannabis*. Dylan ficou surpreso ao saber da virgindade *marijuana* dos garotos.

Pouco tempo depois, influenciados por *Dylan*, os garotos de Liverpool passaram a se preocupar mais com o lado artístico-criativo da banda, buscando explorar novos terrenos e a mergulhar na cultura das drogas psicoativas, como o LSD. Logo mais, essa influência seria reconhecida, cada vez mais, nos discos da banda: os primeiros indícios dessa nova fase podem ser percebidos no álbum *Help!*, de 1965. Com mais clareza, em *Rubber Soul*, também de 1965. Mais explicitamente, a partir do lançamento de *Revolver*, álbum de 1966 – este, juntamente com *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de 1967, causariam profundos impactos no surgimento e na estética da Tropicália.

Além da estética à lá Beatles, na fase pós-*Revolver*, e da inspiração em outras renomadas personalidades do *rock* internacional, como Hendrix, Dylan, Joplin etc., a Tropicália emprestaria a sua estética musical referências distintas e, a princípio, desconexas, tanto na cena estrangeira quanto na nacional – a marchinha e a música caipira são exemplos de como a brasilidade estava presente no Tropicalismo. Mais ainda, o movimento também incorporaria as suas produções gêneros tipicamente latino-americanos, como a rumba, ou outros vindos da cultura africana, como as cantigas de roda de capoeira. A ideia era se servir de diversos pratos para criar uma música nacional, mas com um “som universal”, conforme demonstraremos no tópico a seguir.

4.2 O canibalismo cultural tropicalista

4.2.1 O marco zero

Gilberto Gil foi anunciado no palco do III Festival da Música Popular Brasileira, de 1967, da TV Record, como um compositor que buscava dar um “som universal” à música brasileira. A apresentação de Gil foi a primeira dose tropicalista ao público brasileiro que, surpreso naquele momento, dividiu-se entre vaias e aplausos. O arranjo assinado pelo maestro Rogério Duprat, que misturou orquestra, violão, berimbau e guitarras elétricas, já representava um novo posicionamento dentro da MPB. Gil, em entrevista a Augusto de Campos, na obra *O balanço da bossa e outras bossas*²⁴, de 1968, reflete sobre a estética de sua performance no festival: “sob o aspecto visual, a experiência resultou interessante. De um lado os três Mutantes, com instrumentos elétricos; no meio, eu, com um violão simples; e do outro lado, o Dirceu, com o berimbau. A usina, de um lado. O artesanato no meio. E o primitivismo do outro” (GIL *apud* CAMPOS, 1978, p. 198).

Uma semana depois, foi a vez de Caetano Veloso mostrar a sua composição no Festival. Embora os dois baianos ainda não tivessem fundado o movimento, de forma organizada, a canção *Alegria, alegria* se alinhava fortemente ao que Gil já havia apresentado. Só que, no caso de Caetano, ao invés da cantiga de capoeira, com berimbau, o público ouviu uma marchinha *pop*, rasgada pela guitarra elétrica do *rock’n’roll*. A apresentação foi acompanhada também por uma banda de *rock*, os argentinos dos *Beat Boys*, quinteto que vivia em São Paulo e “costumava tocar num bar chamado Beco. O visual reproduzia a extravagância dos Mutantes. Cabeludos, os músicos subiram ao palco de terno rosa. Caetano vestia camisa de gola rulê laranja e paletó xadrez” (GULLO, GULLO e VANNUCHI, 2016, p. 41). Logo no prelúdio da canção, os ruídos das guitarras causaram certo susto no público que, do mesmo modo como ocorreu com Gil, vaiou. Porém, em seguida, Caetano tomou a atenção dos espectadores e foi muito aplaudido ao final da apresentação. O musicólogo Martins (2017, p. 54) analisa:

O espanto da plateia com a abertura ruidosa logo ganha feições de simpatia, quando o incômodo sonoro-visual entrega, de súbito, a marchinha de sabor estranhamente familiar. Experimentava-se, inadvertidamente, a ambiguidade da alegoria tropicalista. O episódio do festival talvez explique o entusiasmo particular do público brasileiro com *Alegria, alegria*, reforçando a tese da importância histórica. A canção exprime o sentimento da brasilidade não apenas por representar as transformações da sociedade urbana no Brasil, mas também, e mais importante, por engendrar, na própria estrutura, as

²⁴ Augusto de Campos publicou, em março de 1968, o seu livro pioneiro *O balanço da bossa e outras bossas*, que reúne, além de outros debates, breves entrevistas feitas com Gilberto Gil e Caetano Veloso.

contradições inerentes à formação sociocultural do país. O gesto desajeitado de vocalizar a desfolclorização, em busca de um espaço para ser, a um tempo, brasileiro e universal, desemboca num pêndulo de otimismo e constrangimento, à medida que o arcaico é encoberto pelo moderno para, no momento seguinte, mostrar-se inexorável e vexatório.

As canções apresentadas por Gil e Caetano no Festival seriam, despropositadamente, o primeiro ato da Tropicália. A fusão da música aparentemente regionalista (capoeira e marchinha) com as guitarras elétricas, símbolo do rock estadunidense, além do visual e da atitude daquelas performances, dariam o tom ao que seria o posicionamento tropicalista no campo artístico brasileiro. Conforme Favaretto (2007, p. 19-20):

Em outubro de 1967, quando *Alegria, alegria* e *Domingo no Parque* foram lançadas no III Festival da Música Popular Brasileira, da TV Record de São Paulo, não se apresentavam como porta-vozes de qualquer movimento. Contudo, destoavam das outras canções por não se enquadrarem nos limites do que se denominava MMPB (Moderna Música Popular Brasileira). Ao público consumidor desse tipo de música – formado preponderantemente por universitários – tornava-se difícil reconhecer uma postura política participante ou certo lirismo, que davam a tônica à maior parte das canções da época. A novidade – o moderno de letra e arranjo –, mesmo que muito simples, foi suficiente para confundir os critérios reconhecidos pelo público e sancionados por festivais e críticas. Segundo tais critérios, que associavam a “brasilidade” das músicas dos festivais à carga de sua participação político-social, as músicas de Caetano e Gil eram ambíguas, gerando entusiasmos e desconfianças. Acima de tudo, esta ambiguidade traduzia uma exigência diferente: pela primeira vez, apresentar uma canção tornava-se insuficiente para avaliá-la, exigindo explicações para compreender sua complexidade. Impunha-se, para crítica e público, a reformulação da sensibilidade, deslocando-se, assim, a própria posição da música popular, que, de gênero inferior, passaria a revestir-se de dignidade – fato só mais tarde evidenciado.

Na classificação final do Festival, as músicas de Gil e Caetano, embora tivessem causado um grande impacto nos espectadores, ficaram, respectivamente, em segundo e quarto lugar. Em terceiro lugar, ficou *Roda Viva*, de Chico Buarque de Holanda, e a grande campeã foi *Ponteio*, de Edu Lobo e José Carlos Capinam²⁵ – duas canções que tinham mais foco no conteúdo político-social, sendo os arranjos pensados de modo a enfatizar esse aspecto, isto é, as músicas eram arranjadas de forma mais alinhada aos critérios tradicionais de avaliação dos festivais, já o conteúdo em si assumia um papel de maior protagonismo dentro da performance. O uso de guitarra elétrica, por exemplo, era “proibido” a este tipo de canção, visto que o público

²⁵ O poeta e letrista José Carlos Capinan, baiano de Esplanada, embora tivesse composto algumas canções em parceria com Edu Lobo (compositor vinculado à Música de Protesto, com fortes traços da Bossa Nova), também participou do Movimento Tropicalista, compondo canções consagradas do movimento, como *Soy loco por ti, América* e *Miserere Nobis*.

e os críticos consideravam essa mistura uma alienação cultural, uma submissão aos Estados Unidos. Conforme Gullo, Gullo e Vannuchi (2016, p. 38-39):

Naquela época, era proibido usar guitarra na música popular brasileira. Não por lei, mas por preconceito. Instrumento elétrico era coisa de americano, dizia o público dos festivais. Apenas a turma da Jovem Guarda usava guitarra, mas aquela garotada de topete não era levada a sério pelos críticos de música. Até passeata contra a guitarra aconteceu em São Paulo, com a participação de Elis Regina, Jair Rodrigues, Edu Lobo, Chico Buarque e até Gilberto Gil. Agora Gil tinha mudado de opinião. Dizia que era preciso acabar com os preconceitos e dar uma chacoalhada na nossa música. Era muita coragem de Gil apresentar uma música com guitarra dois meses depois da passeata. Inseguro, com medo de ser hostilizado por outros artistas, Gil se escondeu no hotel onde estava hospedado horas antes de subir ao palco. Foi preciso um diretor da TV Record ir resgatá-lo em seu quarto.

Causando surpresa nos espectadores do Festival, por ocasião das polêmicas em suas apresentações, como o fato de as performances serem acompanhadas por bandas de *rock*, influenciadas pelo cenário internacional, logo Gil e Caetano passaram a ganhar muito destaque na mídia, conquistando um espaço relevante no campo da Música Popular Brasileira e, brevemente, dariam corpo ao Movimento Tropicalista. Favaretto (2007, p. 23), explica:

O festival foi o ponto de partida de uma atividade que logo seria denominada tropicalismo. A polêmica que havia cercado a apresentação das músicas transformaria Caetano e Gil em astros. A imprensa se encarregou de fazer de suas declarações desabusadas, de sua verve crítica, o prenúncio de uma posição artística, e mesmo política, sincronizadas com comportamentos da juventude de classe média, vagamente relacionada ao movimento *hippie*. A onda era reforçada pelo trabalho de *marketing* do empresário Guilherme Araújo e aceita pelos, agora, tropicalistas. O tropicalismo surgiu, assim, como moda; dando forma a certa sensibilidade moderna, debochada, crítica e aparentemente empenhada. De um lado, associava-se a moda ao psicodelismo, mistura de comportamentos *hippie* e música *pop*, indiciada pela síntese de som e cor; de outro, a uma revivescência de arcaísmos brasileiros, que se chamou de “cafonismo”. Os tropicalistas não desdenharam este aspecto publicitário do movimento; sem preconceitos, interiorizaram-no em sua produção, estabelecendo assim uma forma específica de relacionamento com a indústria da canção.

Mesmo antes que fosse cunhado o nome “Tropicália”, a mesma ideia de que Gil e Caetano compartilhavam naquele período era de um “som livre”, “som universal”. A dupla baiana acreditava que a MPB devesse assumir a autenticidade da música brasileira, a partir de ritmos como o samba e a bossa nova, mas, ao mesmo tempo, incorporasse as novidades exteriores, como o *rock* e o *pop*. Além disso, também deveria misturar o brega com o erudito: Vicente Celestino com o maestro Rogério Duprat, por exemplo, como fora feito no novo arranjo

de *Coração Materno*, canção de 1937, do repertório brega de Celestino, republicada, com uma nova roupagem, no álbum tropicalista de 1968, *Tropicália ou Panis et circensis*. As letras também deveriam assimilar as referências *pop* e fundi-las a certo lirismo; palavras em inglês, espanhol ou latim eram bem-vindas, além de gírias e nomes de artistas e marcas famosas, sejam nacionais ou não. Na metáfora de Gullo, Gullo e Vannuchi (2016, p. 45), “era como se os músicos resolvessem botar numa panela todos os temperos que tivessem em casa. E ainda fossem ao mercado comprar outros”. Gil e Caetano compreenderam que, para esse novo movimento, a música brasileira teria que se alimentar de todo tipo de som, estilo e referência:

Havia de tudo no caldeirão de influências de Gil e Caetano. Tinha Vicente Celestino, um moço com vozeirão de cantor de ópera que fez muito sucesso nos anos 1940. Tinha Carmen Miranda, a primeira a mostrar samba e carnaval em filmes de Portugal. Tinha Wilson Simonal e Jorge Ben, dois cantores negros do Rio de Janeiro que faziam dançar como ninguém. Tinha a música regional de Luiz Gonzaga e Dorival Caymmi. Tinha a Jovem Guarda. E tinha, é claro, um monte de roqueiros de fora: Beatles, Rolling Stones, Jimi Hendrix, Janis Joplin, Bob Dylan... (GULLO, GULLO e VANNUCHI, 2016, p. 45)

Segundo os pesquisadores, a televisão, que começava a fazer sucesso no Brasil, também estava na mistura da Tropicália. Gullo, Gullo e Vannuchi (2016, p. 46) contam que o *Programa do Chacrinha*, por exemplo, inspirava fortemente a estética tropicalista. O apresentador era o “maior fenômeno da TV na época, popular e completamente maluco. Chacrinha vestia-se de forma espalhafatosa, usava uma corneta para desclassificar calouros e jogava pedaços de bacalhau para a plateia”.

Além das referências vindas do campo da música e das televisivas, que já se destacavam em *Domingo no Parque* e em *Alegria, alegria* e, posteriormente, no álbum coletivo *Tropicália ou Panis et circensis*, outras expressões artísticas também influenciaram o surgimento do movimento, como as artes plásticas, o cinema, o teatro e a literatura, conforme apresentaremos no tópico a seguir.

4.2.2 O método (neo)antropofágico

Neste tópico, apresentaremos, essencialmente, fatos ocorridos em diferentes campos da arte, no Brasil, a fim de remontar a trajetória de emergência e de circulação da Tropicália, dando enfoque às principais referências artísticas que influenciaram o movimento. Tendo isso em vista, explicitaremos esses acontecimentos com base em uma cronologia do movimento, apresentada na obra *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972)*, organizada

por Carlos Basualdo (2007). Esta linha do tempo assumirá aqui um papel de espinha dorsal, dando sustentação aos eventos ocorridos em torno do Tropicalismo que, por sua vez, serão colocados em cena a partir de variados estudos sobre o movimento, os quais especificaremos na medida em que vierem à tona.

Segundo Basualdo (2007, p. 355), o primeiro registro que pode ser relacionado ao surgimento do Movimento Tropicalista se deu em maio de 1966. Mais especificamente, referimo-nos ao debate promovido pela *Revista de Civilização Brasileira* sobre os rumos da MPB, conforme já havíamos indicado na introdução desta tese. Na ocasião, o jovem compositor Caetano Veloso introduz a noção de “retomada da linha evolutiva da música popular brasileira”, propondo uma renovação da MPB, mas partindo da tradição. No artigo publicado no periódico, o futuro tropicalista já expunha algumas discussões caras ao movimento, como a necessidade da confluência de diferentes gêneros e instrumentos musicais na música brasileira. A mudança incitada por Caetano em sua reflexão deveria se efetivar, segundo o compositor, “mediante o uso produtivo de informações da modernidade musical no contexto da música popular brasileira” (BASUALDO, 2007, p. 355). Conforme Duarte (2018, p 92-93),

tratava-se de permitir a renovação musical no Brasil. O significado da palavra evolução é igual àquele de “progresso” no Romantismo. Sem qualquer teleologia, apenas a ideia de movimento na história é que contava para Caetano, a fim de garantir que a música popular brasileira pudesse ser posta em um devir. Contra a manutenção tradicional do samba idêntico ao que sempre foi, havia, por exemplo, a atuação de Paulinho da Viola, que gostaria de incluir contrabaixo ou bateria nos seus discos.

Em dezembro do mesmo ano, Hélio Oiticica publicou o texto *Vivência do Morro do Quieto*, no qual analisou a obra *Nota sobre a morte imprevista* (1965), do artista plástico e multimídia Antonio Dias. A atuação artística e intelectual de Oiticica, à época, conforme veremos, contribuiu fortemente para a construção da Tropicália, além de ter inspirado o nome e as produções do movimento. Os chamados *Parangolés*, idealizados pelo artista, por exemplo, ajudaram a compor a estética tropicalista, por sua provocação sensorial a partir de cores, texturas, movimentos etc. De acordo com a *Enciclopédia do Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*, o *Parangolé*, “fruto das experiências de Hélio Oiticica (1937-1980) com a comunidade da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira”,

apresenta a fusão de cores, estruturas, danças, palavras, fotografias e músicas. Estandartes, bandeiras, tendas e capas de vestir prendem-se nessas obras, elaboradas por camadas de panos coloridos, que se põem em ação na dança, fundamental para a verdadeira realização da obra: só pelo movimento é que

suas estruturas se revelam. [...] os *Parangolés* ampliam a participação do público na medida em que sua ação não está mais restrita ao manuseio, como nas obras anteriores. Eles pressupõem a transformação na concepção do artista, que deixa de ser o criador de objetos para a contemplação passiva e passa a ser um incentivador da criação pelo público. Ao mesmo tempo que pressupõe uma transformação no espectador, dado que a obra só acontece com sua participação. Trata-se de deslocar a arte do âmbito intelectual e racional para a esfera da criação, da participação.



Imagem 01: Caetano Veloso veste o Parangolé *P4 Capa nº1*, de Hélio Oiticica (1968) - foto de Geraldo Viola.

Em abril de 1967, ainda investindo na ideia da experimentação artístico-sensorial, Oiticica expôs a obra *Tropicália* – que, posteriormente, daria nome ao movimento encabeçado por Caetano e Gil. A obra, exposta na mostra Nova Objetividade Brasileira, e realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), constituía-se, essencialmente, de um ambiente improvisado (alusivo às favelas brasileiras), composto de dois *Penetráveis*²⁶, *PN2* (1966) – *Pureza é um mito* e *PN3* (1966-1967) – *Imagético*. Em síntese, a instalação era

²⁶ *Penetrável* é o termo utilizado por Hélio Oiticica para designar um espaço em forma de labirinto no qual o espectador entra e passa por experiências sensoriais distintas, por meio do tato, olfato, audição, visão e paladar. Trata-se de uma obra artística que se assemelha ao que é chamado na arte contemporânea de “instalação”.

composta por um circuito labiríntico, feito de madeira e forrado com areia e pedras. Ao interagir com o ambiente, o público poderia visualizar elementos naturais tipicamente brasileiros (plantas e araras); poemas de Roberta Oiticica; trabalhos artísticos do escultor, pintor e desenhista português António Manuel, dentre outros elementos que incitavam a experiência multissensorial. Os espectadores, que interagiam com o ambiente descalços, realizavam o percurso sobre areia, brita e água e, ao final do labirinto, encaravam um aparelho de televisão ligado – um forte símbolo de modernidade da época. A respeito de *Tropicália*, de Oiticica, Basualdo (2007, p. 16-17) analisa:

tratava-se de uma obra inicialmente destinada a incorporar os trabalhos de outros artistas, um labirinto sensorial que acabava por afrontar o espectador com um televisor ligado. “A obra mais antropofágica da arte brasileira”, escreveria o autor em um texto de 4 de março de 1968 [...]. Antes de transformar-se em um termo icônico, em um nome-monumento, *Tropicália* era, no contexto do trabalho de Oiticica, a “primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente ‘brasileira’ ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional [...]. A paisagem de *Tropicália* estaria inspirada, por um lado, naquilo que os clichês da brasilidade constituem, assumidos como tais em uma adoção ao mesmo tempo irônica e celebradora; e por outro, na experiência de “caminhar pelos morros, pela favela”, à qual o artista – e passista da ala “Vê se me entende” da escola de samba Estação Primeira de Mangueira – se refere em tantas oportunidades com relação à obra. Dois anos antes, Oiticica havia tentado levar “a favela ao asfalto” – para usar uma expressão cara ao antropólogo Hermano Viana – ao apresentar seus recém criados “parangolés”, vestidos por um grupo de sambistas do morro carioca da Mangueira no contexto da mostra Opinião 65, no mesmo MAM-RJ em que se apresentara a Nova Objetividade Brasileira, em abril de 1967. Naquela ocasião, o artista e sambistas haviam sido expulsos do interior do museu; agora era a própria favela que se encontrava firmemente implantada em seu interior, no centro mesmo de uma mostra em parte concebida pelo autor dos “parangolés” e destinada a constituir-se em um manifesto explícito da vanguarda brasileira.



Imagem 02: Exposição *Tropicália* (1967), de Hélio Oiticica - foto de César Oiticica Filho

Os parangolés e penetráveis de Oiticica, que incitavam os espectadores a vivenciarem uma experiência de devoração e transformação, já demonstravam um alinhamento ao posicionamento Modernista, em especial, ao método antropofágico oswaldiano. Conforme Duarte (2018, p. 123), “o antigo espectador, passivo, era obrigado a penetrar na obra ambiental e se deparar, ao fim, com uma televisão, o que sinalizava que, agora, a antropofagia estava diante da tecnologia moderna da comunicação de massa”. A (re)descoberta antropofágica em diversos campos artísticos da época provocou impactos no campo da música, principalmente, em Caetano Veloso, que vislumbrava nesse ideário muitas características que dariam corpo ao Tropicalismo. Ainda em 1967, outras duas obras influenciariam profundamente o compositor baiano e, por consequência, culminaram no surgimento da *Tropicália*.

Em maio, Glauber Rocha realizou o filme *Terra em transe*, cujo enredo, resumidamente, aborda conflitos no contexto de um país fictício (Eldorado), onde há uma convulsão político-social pela disputa do poder. À época, o filme causou forte polêmica no Brasil, tanto no campo político quanto no campo das artes. A obra fílmica problematizou temas como o autoritarismo, o catolicismo, o golpe de estado, a luta armada etc. Se por um lado, alguns artistas e críticos se opuseram à trama de Glauber Rocha, outros, mais alinhados ao posicionamento do Cinema Novo, defenderam o longa-metragem. O dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, por exemplo, declarou à época: “o Brasil não é essa merda que o Glauber Rocha vê”. No entanto, *Terra em transe* teria impactado profundamente o olhar do ainda jovem Caetano Veloso e seria mais um

gatilho para o surgimento da Tropicália. Em seu livro de memórias, intitulado *Verdade Tropical*, lançado em 1997, Veloso (2012, p. 94) afirma:

Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas ideias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7. Meu coração disparou na cena de abertura, quando, ao som do mesmo cântico de candomblé que já estava na trilha sonora de *Barravento* – o primeiro longa-metragem de Glauber –, se vê, numa tomada aérea do mar, aproximar-se a costa brasileira. E, à medida que o filme seguia em frente, as imagens de grande força que se sucediam confirmavam a impressão de que aspectos inconscientes de nossa realidade estavam à beira de se revelar. [...] o jovem diretor baiano tinha se tornado, a essa altura, um verdadeiro líder cultural. Depois de rodar *Barravento* quando ainda morava na Bahia, ele impressionou diretores e críticos europeus com *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, filme cheio de uma selvagem beleza que nos excitou a todos com a possibilidade de um grande cinema nacional. Não se tratava de uma conquista de padrão de qualidade [...]. Era uma tentativa de superar o estágio primitivo do cinema comercial brasileiro, representado pelas comédias carnavalescas conhecidas como “chanchadas”.



Imagem 03: Cena do filme *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha - foto de divulgação

Em junho de 1967, o escritor José Agrippino de Paula publicou o livro intitulado *PanAmérica*, que também seria mais um elemento importante na mistura tropicalista. Conforme Meirelles (2009, p. 63), a obra configura-se como uma epopeia intercontinental “que narra a aventura de um cineasta em estúdios faraônicos, filmando uma versão da Bíblia Sagrada, tendo como personagens figuras míticas da cultura pop da época”. Dentre essas personalidades, por exemplo, destacam-se os nomes de “Marilyn Monroe, John Wayne, Burt Lancaster, Marlon

Brando, Cary Grant, Cassius Clay e o jogador de beisebol Joe DiMaggio”. Do mesmo modo, diferentes referências típicas da cultura pop-internacional também permeiam boa parte da produção tropicalista, conforme detalharemos no capítulo analítico desta tese. Veloso (2012, p. 103), em *Verdade Tropical*, descreveu Agrippino como um escritor que “opunha os ícones da cultura de massa americana ao intelectualismo das nossas rodas boêmias”; alguém que dizia preferir o “iê-iê-iê” à MPB; os filmes de 007 ao cinema francês. No prefácio da reedição de *PanAmérica* (2001), escrito por Caetano, o compositor afirma:

antes do lançamento de qualquer uma das canções tropicalistas, tomei contato com *PanAmérica*. O livro representava um gesto de tal radicalidade – e indo em direções que me interessavam abordar no âmbito do meu próprio trabalho – que, como já relatei no livro de memórias *Verdade Tropical*, quase inibiu por completo meus movimentos. (VELOSO in DE PAULA, 2011, p. 7)

Ainda em junho de 1967, Caetano Veloso lançou o seu primeiro álbum musical, em coautoria com a também futura tropicalista, Gal Costa, intitulado *Domingo*. Ao longo das 12 faixas presentes no álbum, é possível reconhecer a sonoridade bossanovista, algo bem diferente daquilo que Caetano proporia à MPB no período subsequente a esse lançamento. Notáveis admiradores do trabalho de João Gilberto, Caetano e Gal apresentaram em *Domingo* um repertório fortemente influenciado por *Chega de saudade* (1959), LP de estreia do maior expoente da Bossa Nova. As canções interpretadas pelo dueto baiano foram arranjadas para serem acompanhadas por violões, em acordes não convencionais, e o canto era mais contido, às vezes sussurrado, algo bem diferente da estridência demonstrada tempos depois nas produções tropicalistas. O maior sucesso da dupla, neste álbum, *Coração vagabundo*, por exemplo, teve um forte reconhecimento entre os pares da cena emepibista, sobretudo os mais alinhados à Bossa Nova, como Elis Regina, Wanda Sá, Edu Lobo, Dori Caymmi (produtor do disco), entre outros. Embora a identidade bossanovista estivesse entranhada em *Domingo*, algumas composições presentes no LP já indicavam grandes parcerias que se fortificariam no cenário tropicalista: a canção *Nenhuma dor* foi composta por Caetano Veloso e Torquato Neto (poeta e letrista conhecido especialmente por sua atuação na Tropicália); Torquato ainda compôs outras duas canções do álbum, também em coautoria com um dos idealizadores do Movimento Tropicalista: *Minha senhora* e *Zabelê*, assinadas em parceria com Gilberto Gil.

Em setembro de 1967, cerca de um mês antes do *III Festival de Música Popular Brasileira*, no qual Caetano e Gil apresentariam as primeiras canções tropicalistas (*Alegria*, *alegria* e *Domingo no parque*), a companhia de teatro *Teatro Oficina*, liderada por José Celso Martinez Corrêa, o aclamado diretor de teatro Zé Celso, encenou a peça *O rei da vela*, escrita

e publicada por Oswald de Andrade na década de 1930. Veloso (2012, p. 239-240), em seu livro de memórias, narra sobre a sua experiência com a peça *O rei da vela* e o contato com o diretor Zé Celso Martinez:

Eu tinha escrito “Tropicália” havia pouco tempo quando *O rei da vela* estreou. Assistir a essa peça representou para mim a revelação de que havia de fato um movimento acontecendo no Brasil. Um movimento que transcendia o âmbito da música popular. No texto de apresentação que fez imprimir no programa, Zé Celso dedicava o novo espetáculo a Glauber e à capacidade de responder à realidade da época que o Cinema Novo exibia – e de que o teatro estava carente. E se referia a Chacrinha como teatralmente criativo e inspirador. Isso confirmava minha percepção de que o que eu vira tinha tudo a ver com o que eu estava tentando fazer em música. Depois de ver a peça, conversei com Zé Celso [...]. Conteí-lhe sobre minha canção “Tropicália” e de como eu achava semelhante ao que ele estava fazendo. Acho que ele pediu que eu cantasse um trecho (ou recitasse a letra) da canção, pois é nítida a memória de seu comentário em tom de pergunta (uma sua marca): “O que você acha parecido é esse modo cubista de fragmentar as imagens?”. Comentei a concordância no interesse por *Terra em transe* e Chacrinha. E nossa conversa animou-se com facilidade. Disse-lhe da profunda impressão que me causou o texto escolhido, e ele falou horas sobre Oswald de Andrade, ressaltando o fato de que aquela peça, mais moderna do que tudo o que se escreveu no teatro brasileiro depois dela – com sua visão erotizada da política, sua linguagem não linear, seu enfoque bruto de signos que falam por si na revelação de conteúdos-tabus da realidade brasileira –, parecia ter ficado reprimida pelas forças opressivas da sociedade brasileira – e de sua inteligência –, à espera de nossa geração.

Desse modo, conforme o próprio tropicalista atesta, podemos considerar que a peça *O rei da vela* impactaria irreversivelmente no surgimento da Tropicália e, do mesmo modo, influenciaria todas as produções do movimento, na medida em que, somente a partir desse espetáculo, Caetano Veloso entrou em contato com a obra do escritor Modernista Oswald de Andrade e reconheceu no movimento antropofágico os fundamentos teórico-metodológicos que dariam sustentação ao seu ideal de retomada da linha evolutiva da música popular brasileira. Na representativa obra que compõe a literatura crítica sobre a Tropicália, *Balanço da Bossa e outras bossas*, o escritor Augusto de Campos²⁷ (1978, p. 161) comenta, citando Veloso, sobre o impacto que o ideal oswaldiano causou à percepção artística do compositor baiano:

Significativo é [...] o entusiasmo que Oswald de Andrade suscitou em Caetano Veloso: “Atualmente eu componho, depois de ter visto *O Rei da Vela*. O espetáculo é a coisa mais importante que eu vi”. Oswald foi o inimigo n.º 1 do nacionalismo ufanista, fechado e fanfarrão. Não se enganem com a poesia Pau-Brasil. É a primeira História Nova do Brasil. Uma Anti-História. Ao invés

²⁷ Aqui nos referimos ao poeta, ensaísta e crítico de literatura e música Augusto Luís Browne de Campo, um dos expoentes, na companhia de seu irmão Haroldo de Campos, do movimento que ficou conhecido na literatura como Poesia Concreta, vanguarda literária que também influenciou a produção tropicalista.

do nacionalismo tacanho e autocomplacente, um nacionalismo crítico e antropofágico, aberto a todas as nacionalidades, deglutidor-redutor das mais novas linguagens da tecnologia moderna. Pois foi com formas inéditas, de procedência estrangeira – futurismo, cubismo, dadaísmo: por que não? – que Oswald se instrumentou para redescobrir o Brasil e descobrir a própria poesia sufocada pelo peso massacrante das “tradições” e das “fórmulas” nacionalistas, ou antes nacionalóides, e, de resto, no caso da poesia – vide parnasianismo – muito mais francesas que brasileiras. Oswald: “A poesia para os poetas. Alegria da ignorância que descobre. Pedr’Álvares”. “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo: *Ver com olhos livres*”

A obra *Balanço da Bossa e outras bossas*, de autoria e organização de Augusto de Campos – produzida a partir de artigos escritos entre 1966 e 1968 –, e publicada em 1968, no furor da Tropicália, é um importante documento sobre a MPB pós Bossa Nova, e inclui textos de Brasil Rocha Brito (musicólogo), Júlio Medaglia (maestro e arranjador) e Gilberto Mendes (compositor e crítico de música), autores intimamente ligados às artes vanguardistas no Brasil, além das reflexões do próprio Augusto de Campos, expoente da Poesia Concreta no país. O volume apresenta, ainda, um tópico em que são transcritas duas conversas que Campos teve com Gilberto Gil e Caetano Veloso, ambas com intervenções do poeta tropicalista Torquato Neto. Sobre a relevância da obra, Granato (2018, p. 64) afirma:

entre os fatores que contribuem para a importância de *O balanço da bossa* está, primeiramente, o fato de o livro ter sido lançado em 1968 em meio ao burburinho do surgimento do tropicalismo, atrelado ao efervescente cenário dos festivais de música popular e a agitação política que movimentava o País como um todo. O livro mobiliza um aparato teórico sofisticado em suas análises, atribuindo à música popular, gênero muitas vezes tido como menor, um alto status enquanto manifestação artística. Organizado por um poeta tido como erudito, com a contribuição de outros músicos e estudiosos integrados ao *mainstream* da reflexão acadêmica e da prática artística “superior”, reconhece-se na música popular a condição de produto artístico autêntico e polo de convergência das mais relevantes questões no âmbito da cultura.

Dentre as análises apresentadas em *Balanço da Bossa*, que fundamentam a ideia de que o modernista Oswald de Andrade e o ideal antropofágico se relacionam à empreitada tropicalista, destacamos o seguinte fragmento, no qual Campos (1978, p. 161-162) expõe suas impressões quanto ao primeiro álbum solo de Caetano Veloso, lançado em 1968:

Oswaldiano, antropofágico, desmistificador, é o novo LP de Caetano [...]. É o que há de mais inventivo na música popular brasileira, desde João Gilberto. E outras insurreições sonoras estão para acontecer, como os LPs de Gilberto Gil e de Gal Costa, que nos promete para logo a Revolucionária Família Baiana, acampada em São Paulo e incentivada por Guilherme Araújo, o seu jovem e inteligente empresário. O LP de Caetano não tem aquela “unidade” bem

comportada que é meta dos discos comuns. É “obra aberta”. Explosivamente aberta à experiência e à inovação. E, ao mesmo tempo, rigorosa. A obra de um artista exigente consigo mesmo, que, de dentro dos veículos de massa, é capaz de dizer ainda: “Quando entro para cantar, acredito no que canto, porque só canto coisas sérias”. Ou: “A mim, quem quiser me aceitar, me aceita como sou, ou então... azar”!

De fato, o ideário antropofágico, de deglutir os ritos culturais estrangeiros e reelaborá-los sob uma autonomia criativa de identidade brasileira, parecia contemplar o que representaria o posicionamento tropicalista no campo da música. A polêmica em torno do uso da guitarra elétrica, bem como de outros elementos externos, na música nacional, por exemplo, indicaria o canibalismo cultural assumido pela Tropicália, visto que o movimento se apropriou do instrumento característico da música estadunidense para criar uma música nacional – uma nova música nacional, que colocava em cena as guitarras elétricas, mas também o berimbau, a percussão baiana, a marchinha etc. –, uma identidade brasileira-universal, transnacional, que rompia com os posicionamentos mais puristas da MPB. Em entrevista publicada no livro *Balanço da Bossa*, Caetano Veloso (*apud* CAMPOS, 1978, p. 207) já indicava o alinhamento da antropofagia oswaldiana a sua proposta artística tropicalista, ao definir o movimento que surgia da seguinte forma “O Tropicalismo é um neo-antropofagismo”. Décadas mais tarde, ao se debruçar, também, sobre as proximidades entre o Tropicalismo e a antropofagia de Oswald de Andrade, o compositor baiano afirmou:

Nós, brasileiros, não deveríamos imitar e sim devorar informação nova, viesse de onde viesse, ou, nas palavras de Haroldo de Campos, “assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com qualidades locais ineludíveis que dariam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe confeririam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação”. Oswald subvertia a ordem de importação perene – de formas e fórmulas gasta – (que afinal se manifestava mais como má seleção das referências do passado e das orientações para o futuro do que como medida da força criativa dos autores) e lançava o mito da antropofagia, trazendo para as relações culturais internacionais o ritual canibal [...]. A ideia do canibalismo cultural servia-nos, aos tropicalistas, como uma luva. Estávamos “comendo” os Beatles e Jimi Hendrix. Nossas argumentações contra a atitude defensiva dos nacionalistas encontravam aqui uma formulação sucinta e exaustiva. Claro que passamos a aplicá-la com largueza e intensidade, mas não sem cuidado, e eu procurei, a cada passo, repensar os termos em que a adotamos. (VELOSO, 2012, p. 54)

Sem objetivar um mergulho profundo no conceito de antropofagia, é necessário contextualizar o fato de a Tropicália ter se fundamentado, conforme podemos atestar nas elucubrações de Caetano Veloso ao longo da história, seja à época de surgimento do

Tropicalismo, seja em suas obras autobiográficas anos depois (além da produção artística do movimento, conforme observaremos no capítulo de análise), nos manifestos publicados por Oswald de Andrade na conjuntura do Modernismo brasileiro. Referimo-nos aqui ao *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) e ao próprio *Manifesto Antropófago* (1928), que serviu de base ao conceito proposto por Oswald.

Em linhas gerais, o Modernismo, que teve como marco a *Semana de Arte Moderna*²⁸, em 1922, já assumia como posicionamento aquilo que se formalizaria nas elaborações sobre antropofagia publicadas por Oswald de Andrade ainda na década de 1920. Mais especificamente, o evento se caracterizava por buscar uma renovação no cenário artístico nacional, a partir de um projeto consciente que, ao mesmo tempo, apropriava-se das diferentes linguagens das vanguardas europeias e instaurava uma identidade autônoma à arte brasileira, apresentando um projeto com duplo estatuto: nacionalista e internacionalista²⁹. O *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*³⁰, por exemplo, escrito por Oswald de Andrade, e publicado no *Correio da Manhã*, no dia 18 de março de 1924, já provocava a ideia de autonomia cultural brasileira, independente de Portugal; conclamava para que a arte brasileira pudesse ser pensada em seu primitivismo, sem a contaminação de regras preestabelecidas, que se tornasse poesia de exportação, assim como o pau-brasil. Nos diversos aforismos que compõem o texto, destacamos três excertos que ilustram o tom adotado por Oswald de Andrade (1924) no manifesto: “A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafrão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.”; “Uma única luta – a luta pelo caminho. Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação.” e “Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres.”

Buscando consolidar o que fora apresentado no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, o poeta e agitador cultural Oswald de Andrade publicou, em maio de 1928, no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, o *Manifesto Antropófago*, que se tornaria o texto central do Antropofagismo e, também, fundamentaria, mais tarde, as correntes artísticas surgidas no

²⁸ Evento multicultural, de manifestação coletiva, ocorrido entre os dias 13 e 18 de fevereiro, em 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, que inaugurou o Modernismo. As produções artísticas expostas na Semana de Arte Moderna, tais como: dança, artes plásticas, literatura e música provocaram uma forte ruptura estética nos campos artísticos nacionais, tornando essa manifestação a maior referência cultural brasileira do século XX.

²⁹ A respeito de aspectos discursivos do Modernismo brasileiro, consultar SILVEIRA, Fernanda Mussalim. *A transposição erudita da barbárie: aspectos da semântica discursiva do modernismo brasileiro*. 2003. Campinas: IEL/UNICAMP. Tese de Doutorado.

³⁰ O *Manifesto da Poesia Pau Brasil* e o *Manifesto antropófago* podem ser consultados em ANDRADE, Oswald. de. *Manifesto da Poesia Pau Brasil e Manifesto antropófago*. In.: Teles, G. M. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro* – apresentação crítica dos principais manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1875 até hoje. Petrópolis: Vozes, 1972.

contexto do Tropicalismo, mais tarde, no final da década de 1960 (aqui nos referimos à própria Tropicália, no campo da música, mas também ao *Cinema Novo*, impulsionado por Glauber Rocha, ao *Teatro Oficina*, encabeçado por Zé Celso, às mostras artísticas de Hélio Oiticica etc.). O *Manifesto Antropófago*, assim como o *Pau-Brasil*, também trabalhava em torno de uma linguagem metafórica, com inúmeras referências, postas sob aforismos de cunho satírico. Novamente, Andrade (1928) buscou tratar da dependência cultural brasileira, mas agora o primitivismo é colocado em cena pelo ato da deglutição, de canibalização do outro: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.”

O *Manifesto Antropófago*, inspirado a partir de um presente dado pela pintora Tarsila do Amaral a Oswald de Andrade, o quadro *Abaporu* (que em tupi-guarani significa "antropófago"), seria um marco fundamental nos campos das artes no Brasil. A figura central exposta na pintura, um homem desproporcional, de pé grande (fincados na terra) e cabeça pequena, apoiada melancolicamente sobre o próprio braço, num cenário de céu azul, sol amarelo e cacto verde, fez com que o escritor Raul Bopp indagasse o seu amigo Oswald: “vamos fazer um movimento em torno desse quadro?”. A partir disso, Andrade reelaborou em seu manifesto o conceito eurocêntrico e pejorativo de antropofagia, construído em torno do estereótipo selvagem e canibalesco do homem americano. Assumindo um novo significado no manifesto, o americano selvagem, visto de forma inferior pelo europeu civilizado, por “praticar o canibalismo”, passou a ser exaltado, tendo em vista que seria justamente essa característica canibal que possibilitaria, no contexto cultural, a “deglutição” crítica dos modelos artísticos europeus. O artista antropófago é, sob esse ponto de vista, aquele capaz de deglutir o que vem de fora para reelaborar, de forma autônoma e criativa, um produto nacional, de exportação. Granato (2018, p. 49-50) apresenta uma definição geral do movimento:

A antropofagia surge como desdobramento e atualização da discussão posta na Semana de Arte Moderna de 1922, equacionando de maneira própria as duas tendências predominantes do Modernismo brasileiro: a internacionalista, sintonizada com as vanguardas europeias, e a vertente nacionalista, voltada para a problemática da identidade nacional. Como lemos no Manifesto Antropófago seu duplo olhar busca equalizar a originalidade nativa com a técnica cosmopolita sem déficit para nenhuma das partes. Dessa forma, institui uma contaminação entre opostos em que modernidade e primitivismo convivem no intuito de elaborar uma (não) identidade fundada na alteridade, em que o outro não é algo a se resistir, mas assimilar. Nesse movimento, de caráter estético-político, é contestada a condição de inferioridade da periferia em relação ao centro, assim como os pressupostos evolutivos atrelados a tal condição. Ao devorar a cultura europeia, o selvagem da América rejeita a imagem do “bom selvagem”, desorganizando os códigos provindos da metrópole e invertendo o fluxo da influência.

Aos tropicalistas, imbuídos pelo método antropofágico, não caberia a simples negação da *Bossa Nova* ou da *Jovem Guarda*, por exemplo. Nem a imitação do *rock* e do pop internacional. Ao contrário disso, o procedimento era de “transculturação”, de assimilar o que interessava de cada referência para criar um produto autônomo, tropicalista, um processo “capaz tanto de apropriação como de expropriação” (CAMPOS, 2006, p. 235). Conforme argumenta Dunn (2007, p. 63-64):

Central para o projeto tropicalista de “elucidação conceitual”, foi a apropriação do *rock* e do pop internacional, inspirada em parte pela *Jovem Guarda*. Aqui chegamos mais perto do entendimento que Caetano Veloso tem da Tropicália como o avesso da *Bossa*. Os tropicalistas reverenciavam os inventores originais da *bossa nova* e tinham uma dívida com seu espírito cosmopolita moderno [...]. Os tropicalistas, inspirados pelo *rock* da *Jovem Guarda* e por cantores da “era de ouro” do rádio pré-*bossa nova*, como Carmen Miranda, subvertiam com irreverência as elevadas pretensões modernistas da MPB. Assim como os inventores da *Bossa Nova* haviam mantido um diálogo produtivo com o jazz, os tropicalistas buscavam uma relação semelhante com o *rock* inglês e americano, sabendo muito bem que em termos estéticos esse movimento os empurraria para mais longe do som suave e atenuado da *bossa nova*. Nesse movimento, os tropicalistas encontraram apoio teórico na antropofagia [...]. Para os tropicalistas, quarenta anos depois, a ideia da antropofagia forneceu um modelo e um discurso para suas releituras da tradição da canção brasileira à luz de desenvolvimentos contemporâneos no pop internacional.

Seguindo a cronologia do Movimento Tropicalista, de acordo com Basualdo (2007, p. 355), em outubro de 1967, já influenciados pelo procedimento do Antropofagismo, Caetano e Gil se apresentaram no III Festival de Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record. Conforme já detalhamos no tópico antecedente desta tese, as canções reveladas pelos compositores baianos no festival, *Alegria, alegria* e *Domingo no Parque*, bem como as performances em torno das músicas (sobretudo o arranjo com guitarras elétricas e o apoio de bandas de *rock* – *Beat Boys* e *Os Mutantes*), determinaram o marco zero do Tropicalismo. Isso porque, a partir desse ponto, a Tropicália se consolidaria de fato no interior do campo da música popular brasileira – o lançamento de diversos álbuns classificados como tropicalistas, em 1968, evidencia a produtividade e a organização do movimento naquele período. Vejamos alguns exemplos de discos lançados em 1968 sob o posicionamento da Tropicália: *Caetano Veloso*, *Gilberto Gil*, *Os Mutantes*, *Tropicália ou Panis et circensis*, *Nara Leão*, *Grande Liquidação*, *A banda tropicalista do Duprat*, entre outros.

Nesse contexto de 1968, em fevereiro, pré-carnaval, o jornalista e compositor Nelson Motta publicou, na sua tradicional coluna “Roda Viva”, no jornal *Última Hora*, o artigo *A*

cruzada tropicalista, que consolidaria a alcunha “Tropicalismo” (ou Tropicália) como sendo o nome oficial do movimento – a partir daí, os demais meios de comunicação também adotariam essa denominação para designar o grupo, ainda mais depois que Torquato Neto (poeta e compositor do movimento) endossou o termo ao adotá-lo em um texto intitulado *Tropicalismo para principiantes*. O nome, inspirado, obviamente, nos penetráveis de Hélio Oiticica, também dava título a uma das faixas de *Caetano Veloso*, álbum solo do compositor baiano, lançado um mês antes do texto de Motta. No artigo, em tom de manifesto, o jornalista caracterizava o movimento da seguinte maneira:

O filme *Bonnie and Clyde* faz atualmente um tremendo sucesso na Europa e sua influência estendeu-se à moda, à música, à decoração, às comidas, aos hábitos. Os anos 30 revivem em força total. Baseados nesse sucesso e também no atual universo pop, com o psicodelismo morrendo e novas tendências surgindo, um grupo de cineastas, jornalistas, músicos e intelectuais resolveu fundar um movimento brasileiro mas com possibilidades de se transformar em escala mundial: o Tropicalismo. Assumir completamente tudo que a vida dos trópicos pode dar, sem preconceitos de ordem estética, sem cogitar de cafonice ou mal gosto, apenas vivendo a tropicalidade e o novo universo que ela encerra ainda desconhecido. (MOTTA *apud* CALADO, 1997, p. 175).

Tendo em vista a análise de Motta e todo o cronograma aqui apresentado, podemos supor, novamente, que a Tropicália buscou se fundamentar teórica e metodologicamente nos pressupostos da antropofagia oswaldiana, mas com um diferencial relevante: o movimento estava inserido no contexto de expansão da indústria cultural – as superaudiências advindas dos festivais televisivos são evidências que corroboram esse ponto. Duarte (2018, p. 119) defende que

os tropicalistas fizeram na música dos anos 1960 as obras antropofágicas mais radicais da história das artes brasileiras. Os modernistas tinham elaborado antes, nos anos 1920, o conceito de antropofagia para designar que o Brasil, em vez de se afastar das culturas estrangeiras, toma gosto por elas e as come para torná-las parte de si. Mas nem eles tiveram tanto apetite. Não foi, portanto, só o Tropicalismo que se filiou à antropofagia, mas a antropofagia que, através dele, tornou-se na prática o que ela é hoje. Oswald de Andrade, com o *Manifesto antropófago*, lançou uma flecha cujo verdadeiro arco, paradoxalmente, apareceria só quatro décadas mais tarde. O Tropicalismo não foi apenas o alvo atingido pela flecha antropofágica na ordem cronológica do tempo. Foi o arco que, pela ordem histórica do sentido, fez da antropofagia o que ela nunca tinha sido até então e nunca teria sido por si só.

Diante do que foi exposto neste capítulo, podemos considerar que os tropicalistas assumiram fortemente um procedimento técnico (*neo*)*antropófago*, criando um movimento no interior do campo artístico brasileiro que se servia de inúmeras possibilidades estéticas, a fim de produzir um som universal. Nesse sentido, citando a metáfora presente na canção *Parque Industrial*, de Tom Zé, que compõe o álbum coletivo do grupo, *Tropicália ou Panis et circensis*, para os tropicalistas: “*é somente requeutar e usar, porque é made, made, made, made in Brazil*”. Assim, requeutaram de tudo um pouco: o *rock* internacional, o psicodelismo à lá Beatles, a *Pop Art* americana, o Modernismo, o Concretismo, a Contracultura, a guitarra elétrica, a música regional brasileira, as marchinhas de carnaval, as cantigas de roda de capoeira, a música latina, o samba, o frevo, o bolero, o baião, o sertanejo, a música de vanguarda, a Bossa Nova, a Jovem Guarda, Oswald de Andrade, Hélio Oiticica, Lygia Clark, José Agrippino de Paula, os irmãos Campos, Glauber Rocha, Zé Celso Martinez Côrrea, Vicente Celestino, Chacrinha, Carmen Miranda e tudo mais que coubesse à proposta de experimentação estética da Tropicália – característica que justifica, mais uma vez, a escolha desse *corpus*, tendo em vista que o seu caráter intersemiótico é exemplar para apresentar uma proposta consistente que visa estender a noção de *posicionamento na interlíngua*, postulada na obra de Maingueneau, para *posicionamento na interlíngua(gem)*.

Para tanto, realizaremos, no capítulo a seguir, a análise do nosso *corpus*, a fim de descrever e explicar o funcionamento do processo de *posicionamento na interlíngua(gem)* por meio da prática discursiva tropicalista, lançando o nosso olhar para materiais compostos por semioses verbais e não verbais (como as músicas (no nível musical *stricto sensu*), as capas de álbuns, as performances dos artistas no palco e as vestimentas utilizadas pelos integrantes do movimento em suas apresentações).

5. UM POSICIONAMENTO NA INTERLINGUA(GEM): A MISTURA (NEO)ANTROPOFÁGICA NO CÓDIGO DE LINGUAGEM TROPICALISTA

Eu organizo o movimento

Eu oriento o carnaval

Eu inauguro o monumento

No planalto central do país.

(Caetano Veloso, *Tropicália*)

Considerações iniciais

No capítulo 6 de *Gênese dos Discursos*, intitulado “Uma prática intersemiótica”, Maingueneau esclarece que, embora as produções linguísticas tenham um papel de dominância para o analista, o nível estritamente linguístico não pode ser uma unidade de análise exclusiva; é preciso definir, assim, unidades mais amplas. Tendo isso em vista, Maingueneau (2008, p. 137-138) anuncia ao seu leitor que, a partir daquele ponto de *Gênese*, irá concentrar os seus esforços na abordagem de produções de ordem não linguística. A esse respeito, o autor explica:

Limitar o universo discursivo unicamente aos objetos linguísticos constitui sem dúvida alguma um meio de precaver-se contra os riscos inerentes a qualquer tentativa “intersemiótica”, mas apresenta o inconveniente de nos deixar muito aquém daquilo que todo mundo sempre soube, a saber, que os diversos suportes semióticos não são independentes uns dos outros, estando submetidos às mesmas escansões históricas, às mesmas restrições temáticas etc.... Noções como as de “escola”, “movimento”... atravessam a diversidade de domínios semióticos. Fala-se, efetivamente, de “escola romântica” em pintura, música, em arquitetura, assim como em literatura [...]. Esse tipo de correspondência intersemiótica se opera, sobretudo, de maneira intuitiva e local; mas por outro lado, se nosso projeto é conseqüente, deve levar-nos a enunciar a seguinte proposição:

O pertencimento a uma mesma prática discursiva de objetos derivados de domínios semióticos diferentes exprime-se em termos de conformidade a um mesmo sistema de restrições semânticas.

Desse modo, ainda partindo da ideia de dominância das produções estritamente linguísticas, mas considerando que a prática discursiva – que pode integrar diferentes domínios semióticos – seja uma unidade de análise pertinente à AD, conforme postula Maingueneau, optamos por iniciar este capítulo com a análise da canção *Soy loco por ti, América*, ainda se debruçando fundamentalmente sobre o aspecto verbal da produção. Mais especificamente,

buscamos demonstrar, a partir dessa escolha, como a noção de *posicionamento na interlíngua* pode funcionar no nosso *corpus* de análise para que, então, possamos estendê-la para outras semioses, postulando a noção de *posicionamento na interlíngua(gem)*. Essa opção se justifica por mostrar uma entrada metodológica produtiva para o cumprimento de nosso objetivo central – uma escolha necessária que abre caminhos para o desenvolvimento da nossa tese.

Posteriormente, baseando-se nesse primeiro gesto, investiremos, efetivamente, nas análises que suscitarão a extensão da funcionalidade da noção de *posicionamento na interlíngua*, tendo em vista que Maingueneau (2006) abordou essa questão debruçando-se, exclusivamente, sobre um *corpus* de natureza verbal – textos do campo literário situados entre os séculos XVI e XX. O intuito é demonstrar de que maneira essa problemática se comporta na análise de um *corpus* essencialmente intersemiótico e, a partir disso, propor a noção de *posicionamento na interlíngua(gem)*, cunhando também a expressão.

Antes, porém, faz-se necessário anunciar algumas hipóteses, as quais buscaremos validar durante o percurso analítico que apresentaremos a seguir. Mais especificamente, referimo-nos à hipótese de que a semântica de *mistura* constitui o núcleo do posicionamento tropicalista, uma vez que se apresenta como traço recorrente nas produções do movimento – hipótese decorrente da leitura do conjunto de textos. De modo restrito, supomos que essa mistura é mais bem caracterizada se associada ao procedimento técnico *(neo)antropofágico* que parece regular as obras da Tropicália – hipótese fundamentada nas especificidades históricas apresentadas no capítulo antecedente, no qual tratamos das condições de produção do movimento, a partir de estudos realizados por diferentes historiadores e críticos da MPB.

Mais especificamente, sempre que for mencionado em nossas análises o aspecto de *mistura* da prática tropicalista, é necessário compreendê-lo, na verdade, como um produto da antropofagia assumida e reatualizada no/pelo movimento – uma *(neo)antropofagia*. A *mistura*, na prática tropicalista, associa-se a um procedimento técnico *(neo)antropofágico*, na medida em que as produções do movimento, de modo análogo ao que defendeu Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropófago*, parecem ser reguladas por um procedimento de deglutição e regurgitação: consomem-se inúmeras referências artísticas nacionais e estrangeiras, reelaborando-as de modo a se tornarem um todo indistinto, uma mistura de arte transnacional. Vale ressaltar, ainda, que esse traço semântico de *mistura* se caracteriza, também, grosso modo, como oposição³¹ aos posicionamentos mais puristas da MPB, como o samba, a Bossa Nova e a

³¹ Não pretendemos aprofundar neste tema, tendo em vista a questão central da nossa tese: o *posicionamento na interlíngua/interlíngua(gem)*. Porém, essa problemática da oposição se funda naquilo a que Maingueneau (2008)

Música de Protesto, segundo os quais a música brasileira só poderia ser compreendida como tal enquanto não absorvesse elementos da música estrangeira, como os *riffs*, os solos de guitarra do *rock* inglês e estadunidense, ou a percussão típica da música latino-americana. Conforme analisa Favaretto (2007, p. 144-147):

A singularidade do tropicalismo se revela na situação em que apareceu, quando comparada com a ideologia do “protesto”. [...] A música de protesto nada modificou no que diz respeito à linguagem da música popular. Além da atitude política que veiculou, impulsionou o samba, aproveitou o folclore, a música rural ou urbana e definiu uma forma expressiva de cantar. Esta caracterização é, entretanto, genérica: os compositores e cantores que se alinharam sob esta proposta realizaram-na de maneiras diversas, quer quanto ao texto, quer quanto à música. Alguns vinham da bossa nova (Carlos Lyra, Vinícius de Moraes, Nara Leão, Sérgio Ricardo), outros do morro (Zé Kéti) e os mais novos ou surgiram dos festivais (Chico Buarque de Holanda, Milton Nascimento, Geraldo Vandré, Fernando Lona) ou de espetáculos como *Arena Conta Zumbi e Opinião* (João do Vale, Maria Bethânia, Gilberto Gil). [...] A música de protesto queria dizer a verdade da realidade brasileira, fixando-se no presente. Reativou as formas tradicionais da canção urbana (sambão, sambinha, marcha-rancho, modinha, cantiga de roda, ciranda, frevo), as da música rural (moda de viola, samba de roda, desafio) e valorizou personagens típicas (o boiadeiro, o cangaceiro, o marinheiro, o retirante, o violeiro, o homem do morro). [...] Essa caracterização da música de protesto ressalta por oposição a atitude de ruptura do tropicalismo. Este, superando a dicotomia forma-conteúdo, a intencionalidade e a expressividade, instaura uma forma da canção ainda não praticada no Brasil. Ao invés de expressar a realidade, desmonta, pela crítica da linguagem da canção, a idéia mesma de realidade brasileira.

Em termos de *posicionamento na interlíngua/interlingua(gem)*, esse aspecto semântico da prática tropicalista é um modo de se posicionar perante o arquivo do campo artístico brasileiro que, por ser este o único modo possível de instaurar o seu universo de criação, constitui um código de linguagem específico e necessário, constituído pela *mistura* de variadas línguas e linguagens, conforme buscaremos demonstrar, a seguir, por meio da análise da canção *Soy loco por ti, América*, bem como por meio das demais análises que serão apresentadas no decorrer deste capítulo.

5.1 O código de linguagem em *Soy loco por ti, América*

A canção *Soy loco por ti, América*, composta por Gilberto Gil e José Carlos Capinan, gravada por Caetano Veloso em 1968, além de ser representativa da prática discursiva

se referiu enquanto *polêmica como interincompreensão* – o mecanismo que regula a legitimidade de um posicionamento no interior de um espaço discursivo em função da relação com o seu Outro.

tropicalista, é exemplar para a abordagem da problemática do *posicionamento na interlíngua* e, do mesmo modo, para introduzir a questão central da nossa tese – a expansão da funcionalidade da referida noção sobre produções não verbais, culminando naquilo que denominamos como *posicionamento na interlíngua(gem)*. Isso porque, conforme demonstraremos na análise realizada, a canção constitui um código de linguagem específico – tanto em relação ao aspecto verbal (letra) da canção, quanto em relação ao aspecto não verbal (música), que legitima o posicionamento tropicalista no interior do campo artístico brasileiro.

Antes de procedermos à análise, e a fim de sustentar historicamente as hipóteses que serão explicitadas, faz-se necessário afirmar que, segundo os próprios autores da canção, a composição pode ser compreendida como uma homenagem ao guerrilheiro e revolucionário *Che Guevara*, morto³² em outubro de 1967. Vejamos a letra da canção:

Soy loco por ti, América / Yo voy traer una mujer playera / Que su nombre sea Martí / Que su nombre sea Martí... / Soy loco por ti de amores / Tenga como colores / La espuma blanca / De Latinoamérica / Y el cielo como bandera / Y el cielo como bandera... / Soy loco por ti, América / Soy loco por ti de amores... / Sorriso de quase nuvem / Os rios, canções, o medo / O corpo cheio de estrelas / O corpo cheio de estrelas / Como se chama a amante / Desse país sem nome / Esse tango, esse rancho / Esse povo, disse-me, arde / O fogo de conhecê-la / O fogo de conhecê-la... / Soy loco por ti, América / Soy loco por ti de amores... / El nombre del hombre muerto / Ya no se puede decirlo, quién sabe? / Antes que o dia arrebente / Antes que o dia arrebente... / El nombre del hombre muerto / Antes que a definitiva / Noite se espalhe em Latino américa / El nombre del hombre / Es pueblo, el nombre / Del hombre es pueblo... / Soy loco por ti, América / Soy loco por ti de amores... / Espero a manhã que cante / El nombre del hombre muerto / Não sejam palavras tristes / Soy loco por ti de amores / Um poema ainda existe / Com palmeiras, com trincheiras / Canções de guerra / Quem sabe canções do mar / Ai hasta te comover / Ai hasta te comover... / Soy loco por ti, América / Soy loco por ti de amores... / Estou aqui de passagem / Sei que adiante / Um dia vou morrer / De susto, de bala ou vício / De susto, de bala ou vício... / Num precipício de luzes / Entre saudades, soluços / Eu vou morrer de braços / Nos braços, nos olhos / Nos braços de uma mulher / Nos braços de uma mulher... / Mais apaixonado ainda / Dentro dos braços da camponesa / Guerrilheira, manequim, ai de mim / Nos braços de quem me queira / Nos braços de quem me queira... / Soy loco por ti, América / Soy loco por ti de amores. (“*Soy loco por ti, América*”, GIL e CAPINAN).

A letra da canção *Soy loco por ti, América* que, supomos, organiza-se sob uma semântica discursiva que coloca em cena *uma confluência política-cultural latino-americana*, sobretudo com enfoque na *mistura* de temas caros ao contexto brasileiro e, também, ao de outros países

³² O guerrilheiro argentino Ernesto Che Guevara, símbolo da Revolução Cubana, foi executado durante uma guerrilha que liderou com o objetivo de lutar pela unificação dos países da América Latina contra os governos ditatoriais à época.

do continente, compõe-se a partir da fusão entre duas línguas – o português e o espanhol. Essa associação entre língua portuguesa e língua espanhola, mediante o trabalho criador, resulta em um código de linguagem apropriado à produção tropicalista, indiciando um novo posicionamento no campo artístico brasileiro (que se constitui a partir de uma arte transnacional), tendo em vista que essa mistura de línguas não é uma característica marcante nos demais posicionamentos que disputaram espaço nesse campo.

A semântica de *Soy loco por ti, América*, que integra aspectos da cultura, sobretudo a língua, e da política latino-americanas, põe-se a funcionar a partir de diversos elementos discursivos: i) a própria materialidade linguística utilizada para compor o enunciado, na mobilização de uma língua mista, o registro do chamado *portunhol*; ii) a confluência de registros musicais em sua melodia: a rumba, a cumbia e o mambo; e iii) um tema comum ao momento histórico dos países da América Latina, na década de 1960, fundamentalmente no campo das artes: a resistência às ditaduras militares. A respeito desses elementos, Mello & Severiano (1998, p. 132) detalham:

Esta canção-homenagem ao revolucionário Che é um baião, enxertado de ritmos latino-americanos, com letra no mais castiço portunhol, onde palmeiras tropicais se misturam a trincheiras “del hombre muerto”: “Soy loco por ti América / soy loco por ti amores / estou aqui de passagem / sei que adiante / um dia vou morrer / de susto, de bala ou vício”. O arranjo rumbado e o piano percussivo remetem a uma ambientação sonora – estilo Latin America – dos filmes de Carmen Miranda, um dos símbolos do tropicalismo, disfarçando com perspicácia a referência a Guevara e, por extensão, à revolução cubana. Assim, incluída no disco à última hora, “Soy Loco por Ti América” salientou-se, sobretudo, pelo contraste com as demais faixas, apesar de sua melodia trivial. Foi, de certa forma, o primeiro sinal de futuras incursões realizadas por Caetano no universo da música hispano-americana, cultivada em discos e shows e acumulando um considerável repertório do gênero.

Essa semântica discursiva ganha mais visibilidade quando verificamos outros posicionamentos do campo literomusical brasileiro sobre o que seria a “verdadeira” identidade da música brasileira. A Tropicália, a partir de suas práticas discursivas, que privilegiam uma estética de mistura, certamente polemizou nesse campo discursivo, em um dado momento histórico, com a Bossa Nova e com a Música de Protesto, movimentos cujos posicionamentos eram regulados por um discurso mais “fechado” e “purista” sobre o que seria fazer música nacional. Conforme já mencionamos anteriormente, esses movimentos, de modo geral, defendiam que a música brasileira só seria legítima se não absorvesse elementos pertencentes à cultura musical de outros países, como os ritmos latino-americanos apresentados em *Soy loco por ti, América*, por exemplo.

Do mesmo modo, essa oposição era marcada em relação ao samba, que também rejeitava a mistura na música. Pouco antes de lançar o seu álbum, Caetano declarou em entrevista ao *Jornal do Brasil* (1968): “se a linha-dura do samba repudia a guitarra, a ela dedico *Soy loco por ti, América*, uma rumba autêntica da dupla Gilberto Gil e Capinam, incluída em meu LP a ser lançado brevemente” (FONSECA, 1994, p. 61). Segundo Pires (2012, p. 111), “a música problematiza o nacionalismo estreito entre parte da esquerda na medida em que o arranjo remete às orquestrações ‘latinas’ de filmes ‘americanos’ e, de forma enviesada, a um projeto de América encabeçado pelos Estados Unidos nos anos 40”.

Considerando, portanto, a conjuntura histórica de lançamento da canção objeto de nossa análise, a partir de um posicionamento do campo da arte no Brasil, a saber, o do Movimento Tropicalista, podemos supor fortemente que a canção *Soy loco por ti, América* emerge sob uma semântica de *mistura* – aqui entendida, mais especificamente, como um procedimento técnico do *(neo)antropofagismo* –, cuja temática proclama uma união político-cultural dos povos latino-americanos. Nesse sentido, a emergência desse texto, dado um momento e um lugar históricos, decorre de um modo de posicionar-se em relação a um arquivo que coloca em cena elementos próprios da latinidade, além de manifestar a temática de resistência às ditaduras militares, comuns aos países latino-americanos naquele momento.

Nesse contexto, os criadores, por meio de uma forma de se posicionar na interlíngua, constituem um código de linguagem que legitima seu próprio posicionamento no campo. Mais especificamente, o modo pelo qual se constrói a letra da canção *Soy loco por ti, América*, constituindo um código de linguagem decorrente de um posicionamento dos criadores perante o conjunto de intertextos disponíveis no arquivo do campo artístico brasileiro, legitima e alimenta o posicionamento tropicalista. Nesse caso, os criadores lançaram mão de um registro linguístico que mistura o português com o espanhol, colocando em cena uma única língua, isto é, um código de linguagem próprio da canção. Essa mistura, que não é um simples revezamento entre o português e espanhol, mas uma fusão, instaura um código de linguagem legitimador do posicionamento em questão, como podemos observar no trecho a seguir:

El nombre del hombre muerto / Ya no se puede decirlo, quién sabe? / Antes que o dia arrebente / Antes que o dia arrebente... / El nombre del hombre muerto / Antes que a definitiva noite se espalhe em Latino américa / El nombre del hombre / Es pueblo, el nombre / Del hombre es pueblo... (CAPINAM e GIL, 1968)

Na estrofe seguinte da canção, essa fusão de línguas também se repete. Como podemos verificar a seguir, os componentes sintáticos e até mesmo lexicais de ambas as línguas não sofrem uma alternância brusca, mas integram-se no fio sintático:

Espero a manhã que cante / El nombre del hombre muerto / Não sejam
palavras tristes / Soy loco por ti de amores / Um poema ainda existe / Com
palmeiras, com trincheiras / Canções de guerra / Quem sabe canções do mar
Ai hasta te comover / Ai hasta te comover... (CAPINAM e GIL, 1968)

Em vista disso, podemos considerar que a mistura realizada entre as línguas mencionadas não possui evidentes fronteiras sintáticas que as distinguem. Ao contrário disso, elas se liquefazem no mesmo encadeamento linguístico, fundindo-se em uma só. Esse modo de se posicionar na interlíngua, constituindo um código de linguagem próprio da obra, é o que embreia o posicionamento tropicalista na/pela canção. Em entrevista a Ana de Oliveira (2007), pesquisadora do movimento e idealizadora do site *Tropicália*, o compositor Capinam comenta a sua escolha pelo “portunhol” na construção da letra de sua canção:

A minha intenção era registrar a emoção pela morte de Che Guevara. Não quis dizer que eu era latino-americano, embora me sentisse assim. Sentia Cuba desde a revolução de Fidel Castro. Quando menino, tentava cantar rumbas e boleros em castelhano. E o carnaval baiano tinha muitas versões de rumbas pra frevo, não é? Na letra, busquei palavras do português e do castelhano que não demonstrassem ser de línguas diferentes. Algumas palavras me pareciam sonoramente mais poéticas em castelhano do que em português. Lembravam Federico García Lorca. Além disso, havia a coisa de uma estética do continente, numa época em que as diversas questões de cada país se aproximavam muito. Uma latinidade de mundo alternativo³³.

Para além do aspecto verbal, a mistura de ritmos, isto é, de registros de música, também é percebida no nível musical da canção, constituindo um código de linguagem específico decorrente de um *posicionamento* (neste caso) *na interlíngua(gem)*: o criador mobiliza (incorporando e regurgitando) a *rumba*, ritmo de origem cubana; a *cumbia*, estilo musical popular principalmente na Colômbia, México e Argentina; o *mambo*, ritmo estadunidense, derivado da música africana e, também, muito popular em Cuba, constituindo, por meio de sua prática o posicionamento tropicalista, na medida em que essa *mistura* de registros rítmicos estrangeiros é interdita em outros posicionamentos pertencentes à MPB, sobretudo naqueles

³³ CAPINAM, José C. *Entrevistas – Capinam*. Entrevista concedida a Ana de Oliveira. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/entrevistas/capinan-2>. Acesso em: 8 nov. 2020.

que se regulam por uma semântica mais “purista”, como a Bossa Nova, o samba e a Música de Protesto.

O investimento nesse código de linguagem da obra, fruto de um *posicionamento na interlingua(gem)*, pode ser percebido na/pela canção a partir da sonoridade de instrumentos musicais característicos dos ritmos latino-americanos que são colocados em cena, como o contrabaixo no prelúdio da música, o piano percussivo no decorrer da canção, além dos instrumentos de percussão que marcam o compasso binário no ritmo (que supomos ser, em função do efeito sonoro causado, atabaques, tumbadoras e/ou congas). Essa combinação de ritmos latinos, aliada à prosódia baiana marcada na voz de Caetano Veloso, reforça os traços do Movimento Tropicalista de construção de uma identidade artística transnacional que, a partir de um procedimento técnico (*neo*)*antropofágico*, resultante dos atos de deglutir e regurgitar a artes nacional e estrangeira, busca demarcar a sua semântica de mistura. Vale ressaltar que, assim como ocorre na letra da música, essa mistura de ritmos não é delimitada por fronteiras observáveis, mas por um esquema rítmico que se sobrepõe, construindo uma única música possível, ou seja, um código de linguagem próprio e legitimador da canção e do posicionamento tropicalista.

A partir dessa análise, portanto, consideramos que, de modo semelhante ao que ocorre na constituição de um código de linguagem específico, em função de um *posicionamento na interlingua*, o mesmo procedimento também pode ser verificado na análise de semioses não verbais e, nesse sentido, falaremos em *posicionamento na interlingua(gem)*. Considerando-se, pois, a canção tropicalista analisada, assim como ocorre a mistura do português com o espanhol para forjar a única língua possível que valida o posicionamento do movimento, também ocorre na mistura de registros musicais que promovem, do mesmo modo, esse movimento de legitimação. Esse fenômeno do *posicionamento na interlingua(gem)* ficará mais evidente nas análises das canções a seguir, intituladas *Eles* e *Ele falava nisso todo dia*, já que, deixando de lado o aspecto verbal das composições, analisamos estritamente o seu plano não verbal, ou seja, os aspectos da música *stricto sensu*.

5.2 A arte transnacional na identidade tropicalista

5.2.1 *Eles: o psicodelismo made in Brazil*

A faixa *Eles*, também presente no álbum de 1968 de Caetano Veloso, é bastante profícua para tratar da questão central da nossa tese – a extensão da funcionalidade da noção de

posicionamento na interlíngua para posicionamento na interlíngua(gem). Aqui, apresentaremos uma análise focada no aspecto musical da canção, sem a precedência do texto verbal³⁴, a fim de reforçar a hipótese de que é possível constituir um código de linguagem específico, a partir de um *posicionamento na interlíngua(gem)*, capaz de legitimar a prática discursiva da Tropicália.

A canção presente no álbum de Caetano, composta conjuntamente com o seu parceiro Gilberto Gil, é acompanhada na gravação pela banda Os Mutantes e, logo em sua introdução, percebe-se uma sonoridade estranha aos ouvintes que estavam acostumados com uma musicalidade nacional-regional, típica nos registros mobilizados pelo samba ou pela Canção de Protesto, que renegavam os elementos da música estrangeira à época. O prelúdio da canção é executado por um dedilhado em um instrumento de cordas numa escala que parte das notas mais graves até as mais agudas, construindo um clima de suspense que logo é rompido por um solo acelerado do mesmo instrumento de cordas, que já pode ser identificado como um *sitar*, acompanhado por um instrumento de percussão, a saber, a *tabla*.

Ambos são instrumentos tradicionais da música hinduísta – crença religiosa praticada na Índia – e considerados exóticos para a música ocidental. O *sitar*, confundido popularmente com a cítara, é da família dos cordofones, isto é, suas cordas se estendem junto a uma caixa de ressonância e produzem um som metálico, algo parecido com a guitarra. Já a *tabla* é uma percussão dividida em dois tambores, um agudo chamado *daya* e um grave chamado *baya*, comumente utilizado na Índia em músicas devocionais ou meditativas. A mobilização de um registro musical típico do oriente, incorporado a uma canção brasileira, já indicaria a semântica de mistura do posicionamento tropicalista, resultante de um procedimento técnico (*neo*)*antropofágico*, que deglute o que é estrangeiro e reelabora-o como uma arte transnacional.

Essa hipótese, entretanto, ganha mais força quando buscamos outros intertextos, como os que podem ser identificados na prática discursiva da banda inglesa *The Beatles* que, assim como se percebe na sonoridade tropicalista, também sofreu influência da música indiana. Mais especificamente, referimo-nos ao compositor e músico indiano Ravi Shankar³⁵, conhecido justamente por ter popularizado o *sitar* e a música indiana a partir de sua influência sobre

³⁴ No decorrer da análise da canção *Eles*, trechos da letra serão citados apenas como pontos de referência, a fim de situar o leitor sobre onde estão localizadas determinadas passagens musicais (em sentido estrito do termo) da canção.

³⁵ O músico indiano Ravi Shankar, conhecido principalmente por sua influência na era psicodélica dos Beatles, tornou-se, no final da década de 1960 e no início da década de 1970, um símbolo hippie, ao participar dos festivais de *Monterrey* (1967), *Woodstock* (1969) e do *Concerto para Bangladesh* (1971).

artistas do *pop-rock* psicodélico, na década de 1960. Isso pode ser observado nos LPs de 1965 e 1966 dos *Beatles*, intitulados, respectivamente, *Rubber Soul* e *Revolver* – álbuns que marcaram a adesão da banda inglesa ao chamado *pop-rock* experimental/psicodélico. No primeiro, percebe-se a sonoridade da música hinduísta/indiana em *Norwegian Wood*, canção em que é possível reconhecer o *sitar* logo em sua introdução. No segundo, a musicalidade indiana está essencialmente presente na faixa *Love you to*, composta pelo *beatle* George Harrison. Na ficha técnica da canção (do mesmo modo como ocorre na composição tropicalista) são listados instrumentos indianos como a *tabla* e o *sitar*, que podem ser identificados em toda a execução da música.

Tendo isso em vista, é possível supor fortemente que a canção *Eles* mobiliza um registro musical peculiar em função de um *posicionamento na interlingua(gem)*. Mais especificamente, os criadores em questão valem-se de uma linguagem específica que, frente ao arquivo do campo, fundamenta-se nos modos de enunciar constituídos na prática discursiva do *rock* psicodélico à lá *Beatles*, a partir da incorporação de traços da música hinduísta. Assim, por meio de um procedimento técnico *(neo)antropofágico* (por meio do qual se destrói a delimitação identitária dos intertextos mobilizados), que resulta em uma mistura de arte transnacional, legitima-se o *posicionamento na interlingua(gem)* da comunidade discursiva tropicalista, no interior do campo artístico brasileiro.

A introdução à lá *Beatles* em *Eles* é concluída por um *fade-out* (quando o volume do áudio é gradualmente diminuído até o silêncio), e a canção toma imediatamente outra forma rítmica, indiciando que a mobilização de um código específico, alusivo a uma musicalidade pop-internacional, não exclui os aspectos da música regional brasileira e nem abandona a semântica de mistura. Isso porque, a partir daí, a canção passa a ser acompanhada por chocalhos e com uma tessitura vocal que alude ao ritmo da literatura de cordel – uma prosódia característica do repente nordestino. Nesse sentido, a canção se constrói por meio de um esquema de rimas que parece que o cantor tem um “canto-falado”, característica típica da música popular dessa região do Brasil. Conforme Santos (2015, p. 65), “a instrumentação concilia a cítara com o coco e a entonação do cantor permite relacionar a canção com as rimas da literatura de cordel, imprimindo no seu canto o que Tatit compreende como figurativização³⁶, dado o evidente aspecto de canto-falado, de oralidade”.

Ao mesmo tempo em que há essa mobilização de um código de linguagem relacionado à musicalidade regional do Nordeste, a canção é acompanhada por um contrabaixo e uma

³⁶ Em linhas gerais, conforme as postulações teóricas de Tatit (2012), figurativização é um modo de integrar letra e melodia na canção por meio de uma entoação que se aproxima da fala.

guitarra com distorção e sofre variavelmente uma certa “rasura” causada pelo órgão elétrico, aspectos que permitem supor que a Tropicália, ao posicionar-se em relação ao arquivo do campo, posiciona-se na interlíngua(gem) mobilizando (incorporando e regurgitando) intertextos do *pop-rock* experimental/psicodélico, que tem como uma de suas características a inserção de ruídos incomuns na canção.

Logo após serem entoados os primeiros versos da música, com a marcação rítmica pela rima (alusiva à literatura de cordel e/ou ao repente nordestino) e as rasuras provocadas pelo órgão (característica da música experimental/psicodélica), é possível perceber um solo improvisado da guitarra elétrica (depois de ser cantado o verso “*alegres ou tristes, são todos felizes durante o natal*”). Esse improviso da guitarra com distorção mobiliza um código típico do blues e do jazz norte-americano, o que legitima, mais uma vez, a semântica do posicionamento tropicalista de mistura, produto do procedimento técnico (*neo*)*antropofágico* assumido no/pelo movimento. Segundo Santos (2015, p. 65), neste mesmo trecho da canção ainda é possível perceber certo deboche no vocal, a partir de um tom de voz que parece ser interposta pelo riso:

o deboche apresenta-se tanto pelas intervenções mais vigorosas dos instrumentos elétricos, com primazia para o som do órgão, quanto pela dicção do narrador, cuja escuta atenta demonstra como a sua entonação realiza-se com riso, deboche, dado o aumento da tessitura melódica ao cantar a palavra natal.

Esse tom debochado, satírico e irônico é uma forte característica do posicionamento tropicalista, atributos também observados na linguagem investida por Oswald de Andrade em sua prática discursiva Modernista e antropofágica – vide o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* e o *Manifesto Antropófago*. Segundo Dunn (2007, p. 59), as mais representativas canções-manifestos do Movimento Tropicalista

eram alegóricas, apresentando os relatos pesarosos da história nacional, muitas vezes sob o disfarce da ironia e da sátira. Suas performances mais importantes, no entanto, apontavam em uma nova direção, informada pela contracultura internacional e carregada de exuberância catártica em face da repressão crescente.

Na prática discursiva da Tropicália, essa referência à contracultura internacional não vinha à tona apenas pelo deboche na entonação da voz, mas por outros elementos “estranhos” que compunham as canções, característica marcante na música experimental/psicodélica. Em *Eles*, por exemplo, podemos perceber algumas colagens de ruídos durante a execução da

música. Depois de ser cantado o verso “*eles sempre falam no dia de amanhã*”, é perceptível ao fundo um barulho que foi recortado de um outro contexto, e não produzido por algum instrumentista; o mesmo se repete quando outro ruído é inserido após o trecho “*eles amam os filhos no dia de amanhã*”. Outro estranhamento é provocado por uma pausa incomum na linha do tempo da canção, a saber, entre a execução das expressões “*tomam táxi*” e “*no dia de amanhã*” e, logo em seguida, ouve-se, mais uma vez, outro ruído insólito.

O mesmo *modus operandi* visto até aqui é adotado durante o restante da canção: a marcação da música regional pelo chocalho e pela prosódia característica do repente, as ranhuras na melodia provocadas pelo órgão elétrico, os solos improvisados da guitarra distorcida, a entonação de riso e a colagem de ruídos. Em síntese, é colocada em cena na canção uma confluência de registros musicais alusivos a diferentes linguagens do campo artístico, que acaba por constituir um código de linguagem próprio da canção, legitimador da semântica de *mistura* transnacional do posicionamento tropicalista. Em outras palavras, o que se testemunha aqui é o funcionamento do processo de *posicionamento na interlingua(gem)*, realizado pelos criadores, a fim de constituir o código de linguagem da canção tropicalista *Eles*.

Antes da conclusão da canção, outra “estranheza” experimental é provocada no interlocutor: algumas vozes distorcidas disputam a cena e, logo em seguida, Caetano profere: “*Os Mutantes são demais*”. Sobre a parceria com Os Mutantes, Pires (2012, p. 114) analisa:

Ao assumir uma composição mais livre – ou mais presa, dependendo do ponto de vista – o autor, como indicam a vinheta *Beatles* e a saudação final aos Mutantes “*Os Mutantes são demais*”, parece, novamente, querer colocar em xeque a linha dura do samba. Isso ao mesmo tempo em que põe na estrutura rítmica uma síncope, que dá um travo particular na dinâmica – um dos centros da força do rock – com uma pausa em relação ao tempo quadrado do contrabaixo, insinuando um samba justaposto à improvisação criada.

A participação do trio de *rock* psicodélico, Os Mutantes, formado por Arnaldo Baptista, Rita Lee e Sérgio Dias, na execução da canção, também corrobora o universo de linguagem instaurado na faixa do álbum de Caetano. Além da sonoridade da guitarra e das intervenções do órgão elétrico produzidas pela banda, atreladas ao peculiar ritmo nordestino no corpo da canção, a sobreposição de vozes distorcidas ao final da música reitera a mobilização do registro do psicodelismo na composição e, novamente, indica um *posicionamento na interlingua(gem)* que coloca em relevo o projeto estético da Tropicália: uma mistura de elementos decorrente do procedimento (*neo*)*antropofágico*, constituidor de uma identidade de arte transnacional.

A mobilização de registros do *pop-rock* experimental/psicodélico, que incorpora elementos da música indiana (à lá *Beatles*), e ajuda a constituir o código de linguagem e a identidade da comunidade discursiva tropicalista, a partir de um *posicionamento na interlingua(gem)*, também se faz presente na canção que analisaremos a seguir, a saber, *Ele falava nisso todo dia*, do álbum de Gilberto Gil, gravado em 1968.

5.2.2 *Ele falava nisso todo dia: a fusão languageira tropicalista*

A faixa *Ele falava nisso todo dia*, que figura no lado B do LP tropicalista de Gilberto Gil (compositor da canção), lançado em 1968, também mobiliza em sua composição aspectos que podem ser relacionados ao *pop-rock* experimental/psicodélico difundido mundialmente, sobretudo, pelos *Beatles*. No arranjo da música, assinado pelo maestro Rogério Duprat, simultaneamente à entoação da primeira ocorrência do grito de louvor “*Alaiá, alaiá, alaiáialeluia*” (que se repete na canção) produzido por um *backing vocal*, é possível reconhecer, assim como na canção *Eles*, de Caetano Veloso e Gilberto Gil, o toque do *sitar*, ou de algum outro instrumento capaz de emular uma sonoridade típica da música indiana, mais especificamente, do hinduísmo. Em segundo plano, é possível captar também uma sonoridade percussiva, marcada por uma batida característica do samba, realizada por algum instrumento que remete ao som do ato de datilografar em uma máquina de escrever – um samba “tocado” nas teclas de uma máquina datilográfica.

Desse modo, já na introdução da canção, percebe-se a mobilização de um registro de linguagem peculiar à música psicodélica, tanto pela inserção de sons incomuns, considerados exóticos – característica marcante no *rock* experimental/psicodélico –, a partir do samba construído pelo “instrumento” cujo som produzido se assemelha ao de uma máquina de escrever, quanto pelo empréstimo sonoro da música hinduísta, que se mistura ao coro que canta “aleluia” – referência a cultos cristãos. Na análise de Pires (2012, p. 31):

O canto “religioso” aparece na canção com um som percussivo que lembra, ou é, o de uma máquina de escrever – um símbolo da modernidade do começo do século XX, que na canção remete às experiências sonoras de Rogério Duprat. O canto – e o rito – que mescla religiosidade em certa medida indefinida com elementos de música contemporânea deságua em um aleluia, cântico de alegria da liturgia cristã relacionado, entre outros fatores, à ressurreição de Cristo.

O ritmo dos cânticos hinduístas, mobilizado na canção tropicalista, além de já ter sido utilizado pelos *Beatles* nos álbuns *Rubber Soul* (1965) e *Revolver* (1966), conforme explicitamos na análise da faixa *Eles* do LP de Caetano Veloso, também pode ser reconhecido em outras produções localizadas no campo do *rock*, mais especificamente, do *rock* psicodélico e contracultural da década de 1960, como na canção *Paint it, black*, do álbum *Aftermath* (1966), da banda *Rolling Stones*, na qual o sitar divide a cena rítmica da música com os já usuais *riffs* de guitarra do *rock* inglês.

Além disso, para se ter ideia da influência da cultura hinduísta na música psicodélica produzida na década de 1960, que influenciou também o Tropicalismo, a capa do álbum *Axis: Bold as Love* (1967), da banda *The Jimi Hendrix Experience*, encabeçada pelo célebre vocalista e guitarrista Jimi Hendrix, estabelece uma intertextualidade direta com a religiosidade indiana: a arte que ilustra a capa do LP apresenta Hendrix e seus companheiros de banda representados como *Vishnu*, um dos principais deuses do hinduísmo – responsável, segundo a crença, pela sustentação do Universo. Vejamos, a seguir, respectivamente, uma pintura devocional que ilustra *Vishnu* (intitulada *Viraat Purushan-Vishnuroopam*) e, em seguida, a capa do LP *Axis: Bold as Love*, do *The Jimi Hendrix Experience*:



Imagem 04: *Viraat Purushan-Vishnuroopam* – pintura hindu que representa o deus *Vishnu*

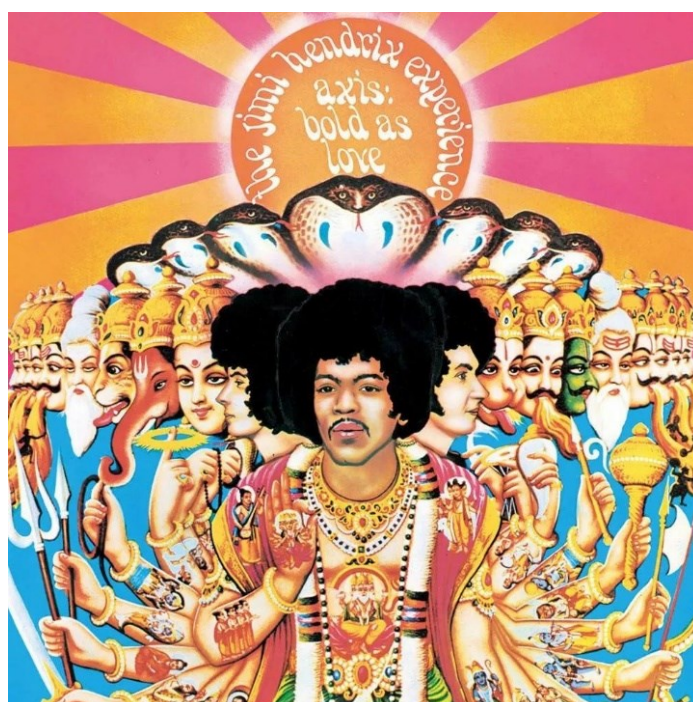


Imagem 05: Capa do LP *Axis: Bold as Love* (1967), da banda *The Jimi Hendrix Experience* – design: David King e Roger Law

Do mesmo modo como nas produções inglesas, a Tropicália também mobilizou, na constituição de seu código de linguagem – legitimador de seu posicionamento no campo

artístico brasileiro –, recursos de linguagem utilizados pelo *rock* experimental, psicodélico e contracultural, como os elementos do hinduísmo assumidos pelos *Beatles*, *Rolling Stones* e *The Jimi Hendrix Experience*. Em outras palavras, é possível reconhecer na linguagem musical tropicalista, constituída por meio de um procedimento técnico de natureza *(neo)antropofágica*, traços da música devocional hinduísta que, por sua vez, foram incorporados e disseminados pelas bandas de *rock* psicodélico que despontaram mundialmente, sobretudo, no final da década de 1960. Esse processo, que é um modo de se posicionar na interlingua(gem), resulta em uma mistura na qual registros de linguagem, neste caso musicais, estrangeiros ou não, passados ou presentes, são reelaborados e corroboram com a construção de uma identidade de arte transnacional, que disputou espaço com posicionamentos “puristas” no campo artístico brasileiro, como o do samba e o da Música de Protesto.

No caso da canção *Ele falava nisso todo dia*, essa mistura pode ser reconhecida, inicialmente, na sonoridade indiana encadeada à batida de samba reproduzida por algum objeto com som de máquina de escrever e, posteriormente, pela inserção de um ritmo similar ao pagode de viola, ou pagode caipira – gênero musical variante da música sertaneja brasileira. O cantor e instrumentista Tião Carreiro (conhecido pela dupla Tião Carreiro e Pardinho) foi o precursor desse ritmo, que surgiu para o grande público em 1959. Dentre os notados sucessos do cantor, que privilegiaram a linguagem peculiar do pagode de viola, destacam-se as seguintes canções: *Jangadeiro cearense*, *Pagode em Brasília* e *A viola e o violeiro*. Na composição tropicalista de Gil, é possível perceber certa semelhança com o ritmo difundido por Tião Carreiro na música sertaneja de raiz. Mais detalhadamente, a sonoridade de música devocional hinduísta, produzida por algum instrumento com timbre similar ao do sitar, na introdução da canção tropicalista, transforma-se, pela ação do mesmo instrumento, em um ritmo similar ao pagode caipira, com um timbre alusivo ao da viola caipira. Isso pode ser verificado ao final dos dois versos, no início da canção, em que se canta e repete os dizeres: “*ele falava nisso todo dia*” e, mais explicitamente, após o trecho: “*A herança, a segurança, a garantia / Pra mulher, para a filhinha, pra família / Falava nisso todo dia...*”.

Desse modo, no fragmento inicial da composição, os intertextos mobilizados na/pela canção conduzem o ouvinte, inadvertidamente, entre dois mundos que, de alguma maneira, se dissolvem, a partir da execução do mesmo instrumento musical, em um plano só: o da fusão entre a música devocional indiana/hinduísta e a música sertaneja caipira, por meio da técnica de mistura *(neo)antropofágica*, constituidora da semântica discursiva da Tropicália.

Essa mistura se aprofunda ainda mais na sequência do arranjo da música, pois, após serem cantados os versos “*O seguro, o futuro / Falava nisso todo dia*” (a partir do segundo 45

da faixa), concomitantemente ao ritmo dos cânticos hinduístas, e ao coro de “aleluia”, funde-se na canção um outro registro musical: entra em cena uma sonoridade orquestral. Tal qual a uma música erudita, o arranjo, neste momento da canção, apresenta um timbre instrumental único que, a partir do segundo 57, quando se repete o fragmento “*Ele falava nisso todo dia...*”, passa, progressivamente, a incorporar outros instrumentos, ampliando o universo tímbrico e provocando o efeito sonoro de uma orquestra sendo regida por um maestro, numa escalada de notas – característica também observada no *rock* psicodélico que marcou os *Beatles* no final da década de 1960³⁷.

Nesse sentido, assim como na antropofagia oswaldiana, a Tropicália, além de constituir um código de linguagem resultante da fusão de registros musicais estrangeiros e nacionais, fruto de um *posicionamento na interlingua(gem)*, também misturou, em sua prática, elementos populares e eruditos. Em outras palavras, o movimento se posiciona no campo artístico brasileiro, no que se refere à constituição de seus aspectos musicais, em relação ao *rock* psicodélico/experimental (na utilização da música devocional hinduísta e de instrumentos exóticos); ao samba (realizado pela percussão “de máquina de escrever”); à música caipira (executada por meio do gênero musical pagode de viola); e à sonoridade orquestral (incorporando timbres instrumentais típicos da música erudita).

Consideramos, ainda, que esse posicionamento, frente ao arquivo que constitui o campo artístico brasileiro, não se dá de modo a manter imaculada a identidade de suas referências. A partir de um procedimento *(neo)antropofágico*, o que se observa na canção analisada, por exemplo, é uma sobreposição de camadas que se dissolvem em um código de linguagem próprio, em que não é possível determinar os limites de uma coisa ou de outra. Ou seja, não há

³⁷ A célebre canção *A day in the life*, por exemplo, gravada pelo quarteto de Liverpool, em 1967, incorporou ao seu arranjo uma orquestra sinfônica – 33 segundos de acordes de uma orquestra (regida por Paul McCartney e George Martin) de 40 instrumentos, que partiam de uma nota pré-estabelecida, um “Mi maior”, em uma crescente variada até atingir as notas mais agudas. Conforme relata o jornalista Roberto Carlos dos Santos, em texto publicado no site “Roque Reverso”: “Paul queria uma grande orquestra para a gravação da música e pediu uma com 90 músicos. George Martin o alertou sobre a insensatez do pedido e o convenceu a usar uma de 40 músicos. A orquestra foi regida por McCartney e Martin. Nos trechos após a frase “*I’d love to turn you on*”, Paul pediu que os músicos partissem das notas mais baixas de seus instrumentos e passassem por outras notas (não necessariamente todas) até chegar às mais altas – e que escolhessem a velocidade com que queriam fazer isso. Inicialmente, os músicos não entenderam direito o pedido inusitado, mas, após algumas explicações, entraram no clima. Como resultado final, surgiram dezenas de segundos de acordes de uma orquestra de 40 instrumentos tocados em crescendo. A gravação, depois foi, quadruplicada. O acorde final, feito por três pianos, foi amplificado de forma brutal, o que fez com que se sustentasse por 45 segundos”. SANTOS (2017).

nenhum fragmento musical que emule nitidamente o *rock* psicodélico/experimental, o hinduísmo, o samba, o sertanejo caipira ou a música erudita – os elementos pertencentes a esses posicionamentos são identificáveis, mas, de certa forma, perdem as suas características no todo composicional. Mais do que isso, identifica-se em *Ele falava nisso todo dia*, e nas demais produções tropicalistas, uma reelaboração de linguagens, na qual traços de certos intertextos mobilizados se fundem a de outros, em função do modo como a comunidade discursiva tropicalista se posiciona na interlíngua(gem). Esse modo de posicionamento na interlíngua(gem) apresenta-se como o único possível para legitimar o posicionamento tropicalista no interior do campo artístico brasileiro e, assim, tecer a sua semântica de mistura e de arte transnacional.

5.3 *Tropicália ou Panis et circensis* – o álbum-manifesto tropicalista

Considerações iniciais

“*Tropicália ou Panis et circensis* traz tantas inovações nos arranjos, melodias e letras que não será uma surpresa se for lembrado como um disco histórico daqui a 50 anos”, assim “previu” o jornalista Naief Haddad, em uma matéria jornalística, fruto de uma série de reportagens veiculadas na Folha de S. Paulo, em 2018, como se tivessem sido produzidas em 1968. A crítica fictícia escrita pelo jornalista, publicada no aniversário de 50 anos do incônicô disco *Tropicália ou Panis et circensis*, faz jus ao que foi considerado o álbum-manifesto tropicalista.

Seguindo a sua missão de se transportar para 1968, e descrever a então novidade da MPB, Naief Haddad (2018, Folha de S. Paulo) busca defini-la da seguinte forma:

tropicalismo não é canção de protesto, associada a nomes como Chico Buarque e Edu Lobo. Não é jovem guarda, embora Caetano e cia. adotem as guitarras como faz a turma de Roberto Carlos. Tampouco é bossa nova, apesar da admiração dos jovens baianos por João Gilberto.³⁸

Considerando essa explanação, que mais dá luz a questões do que a respostas, aqui vale ainda replicar o título da reportagem que “viajou no tempo” – “*O que é, afinal, a geleia geral desses jovens tropicalistas?*”. À presente tese não cabe responder a esta questão literalmente,

³⁸ HADDAD, Naief. *O que é, afinal, a geleia geral desses jovens tropicalistas?*. Folha de S. Paulo, São Paulo, 24/07/2018, Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/07/o-que-e-afinal-a-geleia-geral-desses-jovens-tropicalistas.shtml>. Acesso em: 20 de dez. 2020.

mas deslocar o problema para o modo de funcionamento do Movimento Tropicalista, para o discurso e, enfim, para o seu *posicionamento na interlingua(gem)*. Mais especificamente, neste tópico do trabalho, analisaremos a capa do álbum *Tropicália ou Panis et circensis*. Na análise, buscaremos demonstrar em que medida os criadores da capa do disco constituem um código de linguagem específico, em função de um *posicionamento na interlingua(gem)*, no interior do campo artístico brasileiro. Em outras palavras, sendo a capa de *Tropicália ou Panis et circensis* uma produção exemplar do grupo que, assim como a canção e outros planos da discursividade, remete a uma semântica global de mistura, realizada a partir de um procedimento técnico *(neo)antropofágico*, a questão que se coloca é: como se dá o *posicionamento na interlingua(gem)* na constituição dessa capa – uma produção imagética de natureza não verbal?

5.3.1 A capa do álbum

Em julho de 1968, com o lançamento do disco coletivo, *Tropicália ou Panis et circensis*, concretizava-se aquilo que ficou conhecido historicamente como o manifesto do movimento. Em uma única obra, de caráter conceitual, reuniram-se os principais ingredientes da mistura tropicalista. O movimento, que foi originado das apresentações de Gil e Caetano no Festival de Música Popular Brasileira de 1967, apresentava-se no álbum como um contraponto à música produzida após a Bossa Nova, posicionando-se no campo artístico brasileiro como uma novidade, que misturava, a partir de um procedimento técnico *(neo)antropofágico*, elementos da arte mundial, como o *rock 'n' roll*, a guitarra elétrica, a música psicodélica, o hinduísmo, a estética da *Pop Art*, da *Op Art* e, também, elementos da arte nacional, como os ritmos musicais nordestinos, a música caipira, o iê iê iê, o samba, a *Poesia Concreta* etc. Conforme Rodrigues (2007, p. 57),

Caetano vinha há muito pensando em fazer um disco coletivo que explicitasse o caráter de movimento do trabalho do grupo. Uma vez lançada a ideia, ele assume a coordenação do projeto. [...] o disco se estrutura como uma longa suíte, as canções se encadeiam, não havendo intervalos entre as músicas, dando ao disco o caráter de peça única. Esta concepção já tinha sido usada pelos *Beatles*, no [...] *Sergeant Pepper*. Fiel ao canibalismo cultural proposto por Oswald de Andrade, o disco aglutina todas as ideias que perpassavam as discussões estéticas do grupo.

Em vista disso, e para tratar das questões que ora propomos, recorreremos, mais uma vez, a Favaretto (2007, p. 78-79), que sintetiza o álbum-manifesto *Tropicália ou Panis et circensis* da seguinte maneira:

o disco integra e atualiza o projeto estético e o exercício da linguagem tropicalistas. Os diversos procedimentos e efeitos da mistura aí comparecem – carnavalização, festa, alegoria do Brasil, crítica da musicalidade brasileira, crítica social, cafonice – compondo um ritual de devoração. Resultou da produção coletiva do “grupo baiano”, integrado por Caetano, Gil, Gal, Torquato Neto, Capinam, Mutantes, Rogério Duprat, Tom Zé e Nara Leão. Compondo um objeto-disco, a capa e as músicas produzem conjuntamente uma significação geral, alegórica, enunciada como a fala de um sujeito que se figura no próprio enunciado. O disco, com efeito, realiza uma encenação das “reliquias do Brasil” (culturais, políticas, artísticas), ritualizando, ao desdobrar-se, o próprio ato de fazer música, também exposto à devoração. Este caráter “artificial”, distanciando, aparece em cada detalhe da capa, na construção de letras, ritmos, arranjo e interpretação. Oferece-se à fruição sob a forma de festa e farsa; sua audição suscita o riso ao mesmo tempo alegre e cínico – efeito da carnavalização. Dialogam várias vozes, ideologias e linguagens, relativizadas/devoradas por uma produção que usa de paródia, polêmica secreta, montagem, bricolagem, imagens surrealistas, corroendo a fruição-divertimento. Exige e excita a interpretação do ouvinte, que, assim, experimenta prazer; o disco se concretiza como corpo erótico representado, objeto do prazer de devorar. Disco para se ouvir e “ler” como se fosse uma alucinação, propõe ao ouvinte-crítico a participação de “*um sonho de onipotência criadora*”.

O ritual de devoração ao qual Favaretto se refere, característico na Tropicália, propiciou uma das capas mais icônicas da história da música popular brasileira, que, conforme supomos, é exemplar para propor a extensão da noção de *posicionamento na interlíngua* para *posicionamento na interlingua(gem)*, já que, neste caso, a linguagem constitutiva da capa do LP é predominantemente não verbal. Vejamos a capa de *Tropicália ou Panis et circensis*:



Imagem 06: Capa do álbum *Tropicália ou Panis et circensis* – design: Rubens Gerchman / fotografia: Oliver Perroy

Analisando a capa do LP, podemos lançar algumas hipóteses sobre essa prática discursiva, composta majoritariamente por elementos não verbais, com exceção do título do disco. A coletividade de artistas que é apresentada na capa permite emergir um *ethos* de manifesto. Na foto de Oliver Perroy, observamos um conjunto de tropicalistas: da esquerda para a direita, no grupo de cima, posam Arnaldo Baptista (dos *Mutantes*), Caetano Veloso (que segura uma foto de Nara Leão), Rita Lee, Sérgio Dias (ambos dos *Mutantes*) e Tom Zé. À frente, Rogério Duprat, Gal Costa e Torquato Neto. Em primeiro plano, sentado no chão, está Gilberto Gil, que segura um retrato do compositor José Carlos Capinam.

Além disso, a cenografia que é instituída na/pela própria capa do LP em questão é a de uma foto posada, uma fotografia de família tradicional da época, mas subvertida pela ironia – vide os elementos modernos que se apresentam na cena, como a guitarra e o contrabaixo elétricos empunhados por dois dos mutantes, os cabelos longos de Caetano, a toga indiana com estampa tropical de Gil etc. Outro objeto que causa efeito de sarcasmo na “fotografia de família” é o penico (ou urinol), exibido nas mãos do maestro Rogério Duprat, como se fosse uma xícara – uma referência ao conceito de *ready made*³⁹ criado pelo artista Marcel Duchamp a partir da célebre obra *A Fonte*⁴⁰ (1917). Em síntese, a capa é constituída de diversos signos e referências que aludem ao modo de *posicionamento na interlingua(gem)* dessa comunidade de artistas, na produção de um texto não verbal. Segundo analisa Rodrigues (2007, p. 58-59):

Uma grande foto, que ocupa o centro da área, é o que constitui a capa. Quase todos os integrantes do disco posam à maneira dos retratos patriarcais, e os ausentes (Nara e Capinam) estão presentes por meio de seus retratos. [...] Os signos que aparecem na capa jogam com os signos do conteúdo do disco. E, assim, vê-se o nordestino na figura de Tom Zé; o casal recatado é Gal e Torquato; e a irreverência do movimento dadaísta está representada pelo urinol, que Rogério Duprat segura como se fosse uma xícara; Gil, o negro, à frente de todos, segura a foto de formatura de Capinam; enquanto Caetano mostra a foto de Nara, musa da Bossa Nova agora tropicalista e, atrás *de todos*, Os Mutantes trazendo as guitarras elétricas, o pop, o moderno.

³⁹ Ressignificação de um elemento da vida cotidiana, a princípio não reconhecido como artístico, para o campo das artes.

⁴⁰ *A Fonte* é uma representativa obra do movimento artístico francês de vanguarda intitulado *Dadaísmo*, cuja autoria é atribuída ao artista Marcel Duchamp. A obra consiste em um urinol de porcelana branco e ficou marcada na história por colocar em discussão o conceito de arte.

Esse tipo de LP, composto por diferentes artistas que dão face à capa do álbum, não era comum nas produções brasileiras da época, ou anteriores à Tropicália. No início da produção fonográfica no Brasil, as capas cumpriam uma simples função de proteção do disco; posteriormente, apenas indicavam o nome do artista. As capas personalizadas, com certa preocupação estética, popularizaram-se apenas em meados dos anos de 1940 e, posteriormente, com a Bossa Nova, na década seguinte:

Com o tempo, os envelopes, normalmente só com textos tipográficos, passam a apresentar ilustrações e vinhetas, mantendo, no entanto, uma constante que perdurará para os discos de 78 rpm até a sua extinção em 1964: papel sem branqueamento, tipo Kraft, de qualidade inferior, com impressão em preto ou tinta especial (spot color), usualmente em uma cor e no máximo em duas. Pode-se dizer que somente a partir de meados dos anos 1940, provavelmente, tem início a utilização de fotografias (a uma cor) nos envelopes. Elas aparecem no momento em que os envelopes passam a divulgar o repertório em catálogo dos artistas: quando o sucesso ou o volume de títulos em catálogos justificava, uma foto do artista encabeçava essa relação. (RODRIGUES, 2007, p. 24)

Diferentemente dessa tradição, na capa do disco tropicalista, percebemos a presença de muitos elementos que cooptam o interlocutor: as personagens que posam na foto, os seus figurinos, o cenário escolhido, as cores utilizadas no design, a tipografia das letras que formam o título do LP, os objetos cênicos nas mãos de alguns dos artistas, o modo como estão dispostos na imagem, dentre outros elementos que contribuem para caracterizar a estética do Tropicalismo e de *Tropicália ou Panis et circensis*. Por esse trabalho estético e conceitual dessa produção capista, é possível reconhecer certa ruptura com o *design* gráfico de capas de outros movimentos pertencentes ao campo artístico brasileiro e a constituição de um código de linguagem específico, que se deu por meio de um modo de *posicionamento na interlingua(gem)*. De acordo com Araújo (2013, p. 165),

A Tropicália [...] 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).

Os artistas bossanovistas, por exemplo, optavam por capas mais minimalistas em seus LP's, assim como o seu próprio modo de fazer música, mais contido, purista, com um som mais limpo, sem distorções. Em uma das mais célebres capas da Bossa Nova, do álbum de João Gilberto, de 1961, é possível ver algo bem destoante da proposta tropicalista:



Imagem 07: Capa do álbum *João Gilberto* (1961)

Na capa do álbum do expoente da Bossa Nova, podemos observar João Gilberto em close, enquadre que permite emergir um *ethos* com traços intimista, misterioso e intelectual. Ademais, a paleta de cores é basicamente composta por três tons: o branco, na grafia do título do álbum; o fundo em um verde escuro; e o tom de pele do artista.

No LP de Vinicius de Moraes e Odette Lara, o minimalismo é ainda mais forte, majoritariamente em dois tons, um mais claro e outro mais escuro, sombreado; a capa do disco bossanovista, lançado em 1963, não possui qualquer semelhança com os lançados pelos tropicalistas 5 anos depois. Vejamos:



Imagem 08: Capa do álbum *Vinicius e Odette Lara* (1963)

Até mesmo nos LP's da Jovem Guarda, movimento que ajudou a popularizar o uso de guitarras elétricas no Brasil – por isso, menos purista –, contemporâneo à Tropicália, as capas seguiam um padrão mais tradicional: foto do artista no centro e nome do álbum horizontalmente:



Imagem 09: Capa dos álbuns *Roberto Carlos* (1966), *Erasmo Carlos* (1967) e *Wanderlêa* (1967)

Enquanto as capas produzidas sob as semânticas da Bossa Nova e da Jovem Guarda seguiam uma concepção gráfica mais tradicional, replicando-se o que era feito normalmente nas produções de música no Brasil, nos discos tropicalistas, o que se vê é o oposto, uma ruptura. Segundo Diniz (2007, p. 4),

as capas dos primeiros discos da Tropicália são hipercoloridas, justapondo elementos modernos e tradicionais, o novo e a tradição, bem ao estilo de *Sgt. Pepper's*, dos *Beatles*. As imagens do Brasil e do exterior devoradas, deglutidas e devolvidas como proposta de desierarquização e em sintonia com as vanguardas de então.

Considerando o *design* que compõe a capa do LP *Tropicália ou Panis et circensis*, parece-nos fortemente plausível super que o código de linguagem específico dessa produção, constituído da mistura e da reelaboração de registros artísticos, realizados por meio de um procedimento técnico (*neo*)*antropofágico*, valida o *posicionamento na interlingua(gem)* dos tropicalistas, no interior do campo da arte no Brasil. De modo mais específico, os referidos registros se remetem à *Pop Art*, à *Op Art*, ao *psicodelismo*, ao movimento hippie e contracultural e, novamente, à estética da fase experimental dos *Beatles* – tudo isso misturado e regurgitado numa síntese tropicalista.

Antes de analisarmos o modo como foi constituído o código de linguagem que compõe a capa do disco, porém, faz-se necessária uma síntese das principais características das linguagens artísticas que, segundo Oliveira (2014, p. 46), marcaram a década de 1960 e, desse modo, incidiram sobre a estética da Tropicália, a saber a *Pop Art*, a *Op Art* e o *psicodelismo*. Em sua Dissertação de Mestrado, intitulada *O design gráfico tropicalista e sua repercussão nas capas de discos da década de 1970*, Oliveira (2014) descreve as especificidades de cada uma das referidas expressões artísticas, que daremos a conhecer a seguir com a finalidade de fundamentar as nossas análises.

Segundo o pesquisador, a *Pop Art* se baseou na valorização da cultura popular enquanto temática, em oposição ao tradicional elitismo comumente presente na arte. A expressão *Pop Art*, que significa literalmente “arte popular”, foi idealizada na Inglaterra pelo crítico Lawrence Alloway, na década de 1950, mas os contornos desse posicionamento artístico só foram delineados na década seguinte, sobretudo nos Estados Unidos, juntamente com o avanço do consumismo e da cultura de massa. Em síntese, o movimento da *Pop Art* surgiu como um contraponto ao *Expressionismo Abstrato* e se baseou em elementos cotidianos da sociedade estadunidense, como os advindos da publicidade, reelaborando-os em forma de arte e *design*:

Por meio de uma visão que trazia, ao mesmo tempo, humor, cinismo e crítica ao consumo e ao modo de vida vigente, a *pop* reviu e trabalhou com aspectos do indivíduo dentro da sociedade pós-industrial. Incorporando pontos da propaganda, da televisão e dos quadrinhos, mesclou o mundo da arte ao cotidiano de forma objetiva. (CANONGIA *apud* OLIVEIRA, 2014, p. 48)

De modo geral, a *Pop Art* assimilou em sua estética ícones publicitários e símbolos da época, a partir de traços com os contornos marcados, formas simplificadas, uso de cores vibrantes e chapadas, repetições, balões e texturas. Além disso, utilizava-se de técnicas como a serigrafia, a colagem e o trabalho com materiais descartáveis (não usuais em obras de arte). Conforme Oliveira (2014, p. 49), o movimento possui como principais representantes os artistas “Andy Warhol, Jim Dine, Claes Oldenburg e Roy Lichtenstein”. Vejamos, a seguir, a reprodução fotográfica de duas das célebres obras de artistas da *Pop Art*, na década de 1960:



Imagem 10: Reprodução fotográfica da pintura *Marilyns* (1962) – Andy Warhol



Imagem 11: Reprodução fotográfica da pintura *Oh, Jeff...I Love You, Too... But...* (1964) – Roy Lichtenstein

Ainda em conformidade com Oliveira (2014, p. 51), outra estética artística que marcou o período da década de 1960 no campo das artes foi a *Op Art* – ou arte ótica. A linguagem da *Op Art* se baseou, fundamentalmente, na aplicação de efeitos ópticos de formas e cores, de modo a causar no interlocutor ilusões de ótica. De acordo com o que é descrito no site *Art History* (*apud* Oliveira, 2014, p. 51):

A *Op Art* está preocupada em criar ilusões de ótica. O estilo favorece abstração sobre a representação, pois os observadores devem realmente focar os olhos para compreender o que veem. Uma ilusão pode sugerir algo no início, porém um olhar mais atento revela aspectos diferentes na imagem. [...] Uma ilusão de ótica cria diferentes respostas nos observadores, através de padrões, luzes, contrastes, movimento e imagens escondidas. O observador é puxado para dentro da imagem da mesma maneira que ele ou ela é atacado pela imagem.

Em síntese, os artistas desse estilo utilizam, de acordo com Roza (*apud* Oliveira, 2014, p. 51), a partir do trabalho com repetição de formas, volumes e o uso de cores fortes e contrastantes (como o preto e o branco) ou complementares, “modelos compostos de formas geométricas estáticas, como quadrados, círculos, pontos e faixas, manipulados de forma a sugerir tridimensionalidade, evocando percepções sensoriais e distorções”, como movimento, clarões, vibrações etc. Alexander Calder, Victor Vassarely e Bridget Riley são nomes relevantes na produção artística da *Op Art*. Vejamos duas de suas produções:

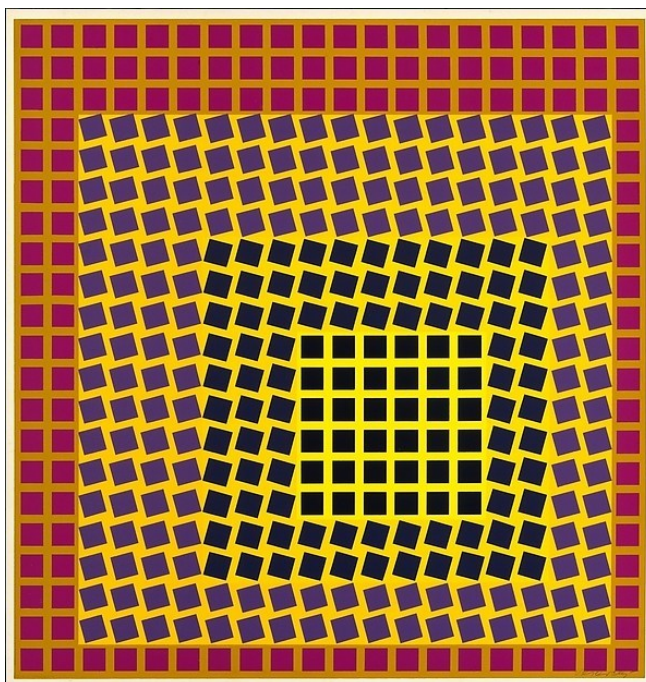


Imagem 12: Reprodução fotográfica da obra *Planetary Folklore* (1964) – Victor Vasarely

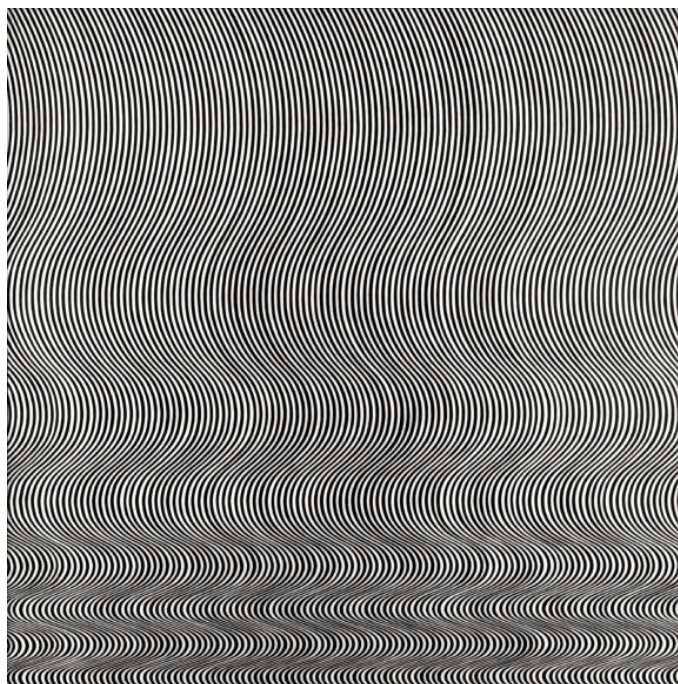


Imagem 13: Reprodução fotográfica da obra *Fall* (1963) – Bridget Riley

O *psicodelismo*, já mencionado enquanto registro musical nas análises da canção *Eles* e *Ele falava nisso todo dia*, também foi uma linguagem artística importante no campo das artes visuais e do *design* gráfico da década de 1960 e, também, nas semioses imagéticas, constituiu a estética de mistura da Tropicália. Intimamente ligado à contracultura, ao movimento *hippie* e, por isso, ao *rock 'n' roll*, o psicodelismo, que, diferentemente da *Art Pop* e da *Op Art*, não é considerado pela maioria dos estudiosos como um movimento, mas como um estilo, inspira-se, conforme Oliveira (2014, p. 53), em épocas distintas,

incorporando características variadas, do Egito Antigo, das visualidades orientais, das *Arts and Crafts*, da *Art Nouveau* e do *Surrealismo*. Utilizava também o seu próprio contexto como base para criação, considerando as alucinações provocadas por drogas como o LSD e suas referências visuais – alguns artistas e personalidades defendiam o uso da substância, como forma de aumentar o potencial criativo.

Utilizando-se como principal mídia o cartaz, o *psicodelismo*, em linhas gerais, foi um modo de expressão de grande parte da juventude nos anos de 1960. As suas principais características são: a combinação cromática; o uso de cores saturadas, contrastantes e complementares; a criação de efeitos que aludem à alucinação das drogas psicodélicas, a partir

de algumas técnicas da *Op Art*; e o uso de temáticas populares e do cotidiano, como as já tratadas pela *Pop Art*.

Outra característica marcante da linguagem visual psicodélica difundida nos anos de 1960 foi o uso de fontes tipográficas distorcidas. As fontes aplicadas nas peças gráficas, dependendo da produção, funcionavam quase que como uma imagem, um trabalho gráfico que ultrapassava a simples função de representar, por meio de uma tipografia, a língua escrita – os desenhos disformes que formavam as letras utilizadas na composição tipográfica de diversas produções psicodélicas dificultavam a decodificação do interlocutor. Conforme Oliveira (2014, p. 54),

Por causa de sua distorção e desenho característico, a fonte é um elemento muito marcante nesses projetos. Muitas vezes, os projetos gráficos tornavam-se ilegíveis, criando uma linguagem visual que visava atingir o nicho específico da contracultura. Nesse sentido, o design psicodélico foi amplamente utilizado para cartazes de concertos de *rock* do final da década de 1960, passando a aparecer em outros suportes, como [...] nas capas de disco.

Internacionalmente, Wes Wilson, Victor Moscoso, Lee Conklin, Rick Griffin e Bonnie MacLean foram artistas gráficos que se destacaram nos anos de 1960 ao utilizarem a linguagem psicodélica em suas composições visuais de pôsteres para a divulgação de concertos de *rock n' roll*, como os reproduzidos a seguir:



Imagem 14: Reprodução fotográfica dos pôsteres *New Year Bash, 1966-67* (1966) – Wes Wilson e *Junior Wells and His Chicago Blues Band* (1966) – Victor Moscoso

A linguagem do *psicodelismo*, que incidiu nas artes em diferentes semioses, seja na música ou nas artes visuais, foi uma estética privilegiada na constituição do código de linguagem tropicalista, sobretudo no contexto do surgimento da contracultura, da cultura *hippie* e da fase experimental dos *Beatles*. Do mesmo modo, como já havíamos analisado a partir da intertextualidade estabelecida entre a canção *Love you to*, do álbum *Revolver*, com as canções tropicalistas *Eles* e *Ele falava nisso todo dia*, também podemos supor uma relação intertextual entre a capa do disco-manifesto tropicalista e a capa do primeiro álbum da fase psicodélica do quarteto de Liverpool, isto é, o LP *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, de 1967. Araújo (2013, p. 87) explica que:

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.

Vejamos a célebre capa do LP dos *Beatles*:



Imagem 15: Capa do álbum *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* (1967) – *The Beatles*

A arte da capa é composta, em síntese, por uma fotomontagem de grupo, tendo como figura central os quatro *beatles*, John Lennon, Paul McCartney, Ringo Starr e George Harrison, vestidos com fardões coloridos, de bigodes, encenando uma banda fictícia de fanfarra – a *Banda do Clube dos Corações Solitários do Sargento Pimenta* –, à frente de várias colagens representativas de 57 personalidades célebres em tamanho real, como Karl Marx, Marilyn Monroe, Oscar Wilde, Albert Einstein, dentre outras. Os fardões das personagens em destaque são compostos majoritariamente por matizes de cores primárias: vermelho, azul e amarelo (além do verde presente em diferentes elementos na imagem), com uma saturação típica da *Pop Art* e do *psicodelismo*, isto é, com uma tonalidade de cores vivas, comumente utilizada na estética da publicidade de massa da época.

Alguns desses registros gráficos, não verbais, são retomados e reelaborados, a partir de um procedimento (*neo*)*antropofágico*, na capa de *Tropicália ou Panis et circensis*. No trabalho gráfico que compõe a capa do LP tropicalista também se observa, como já mencionado anteriormente, uma fotomontagem de grupo – figuram na imagem os intérpretes, letristas, músicos, compositores e arranjadores do disco coletivo –, numa encenação de retrato de família; do mesmo modo como ocorre em *Sgt. Peppers*, os matizes primários também possuem destaque, porém, com um foco maior nas cores da bandeira brasileira: o verde, o amarelo e o azul estão fortemente presentes na maior parte da composição da capa, seja no *background* da fotografia, nas roupas dos artistas ou nos elementos gráficos em cena (a fonte do título, o logo da gravadora e o *layout* que emoldura a foto); o uso de vegetação como elemento de composição da fotografia, presente em ambas as capas, indica, novamente, mais um aspecto incorporado da proposta dos *Beatles*, pelos tropicalistas.

Em uma análise mais detalhada, podemos descrever outros elementos incorporados ao código de linguagem construído na/pela capa do LP tropicalista. A tipografia utilizada para ilustrar o título do álbum provoca um efeito de tridimensionalidade (ou profundidade), o que é reforçado pelo *layout* da imagem: as margens da fotografia, com recortes diagonais nas pontas, simulam esse aspecto. Esse estilo de *design* autorreferencia o trabalho do artista visual idealizador da capa de *Tropicália ou Panis et circensis*, Rubens Gerchman, além de ter como base técnicas de composição da *Op Art*. Vejamos duas reproduções fotográficas de obras do referido autor, *Caixas de Morar* (1966) e *Elevador Social* (1966), respectivamente:



Imagem 16: Reprodução fotográfica das pinturas *Caixas de Morar* (1966) e *Elevador Social* (1966) – Rubens Gerchman

Observando a imagem 16, podemos analisar que, tanto nas suas pinturas de 1966, quanto no *design* da capa do álbum tropicalista, Gerchman utilizou técnicas similares para produzir um efeito de profundidade nas obras. O artista plástico brasileiro, influenciado pelo *psicodelismo*, pela *Op Art*, pela *Pop Art* e pelas artes concreta e neoconcreta, foi fundamental para dar corpo estético à Tropicália. Além de assinar a autoria da capa do LP *Tropicália ou panis et circensis*, uma de suas obras inspirou uma canção presente no álbum, a saber, a faixa 4, intitulada *Lindonéia*, composta por Gil e Caetano e interpretada por Nara Leão. Vejamos uma reprodução fotográfica do quadro *Bela Lindonéia* (1966), também conhecida como *Giocanda do Subúrbio*, em referência à *Mona Lisa* – figura feminina pintada por Leonardo da Vinci no século XVI:



Imagem 17: Reprodução fotográfica da pintura *Bela Lindonéia* (1966) – Rubens Gerchman

Outra intertextualidade imagética que também pode ser observada no desenho tipográfico de *Tropicália ou Panis et circensis*, mas, neste caso, mais nuclear ao campo literário brasileiro, é referente ao movimento conhecido como *Poesia concreta* ou *Concretismo*, encabeçado no Brasil pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e pelo poeta Décio Pignatari. Em geral, o *Concretismo*, situado historicamente no início da década de 1950, defendia a extinção dos versos e da sintaxe habitual dos poemas, destacando, em suas composições, a organização visual do texto, diluindo as fronteiras entre forma e conteúdo, entre o verbal e o não verbal. A fonte utilizada para escrever o título do álbum tropicalista, preenchida por listras horizontais, assemelha-se visualmente ao célebre poema concretista *Luxo* (1965), de Augusto de Campos, apresentado inicialmente em papel cartonado desdobrável, no qual diversas repetições da palavra “Luxo” formam, em um plano aberto, a palavra “Lixo”, conforme reprodução fotográfica a seguir:

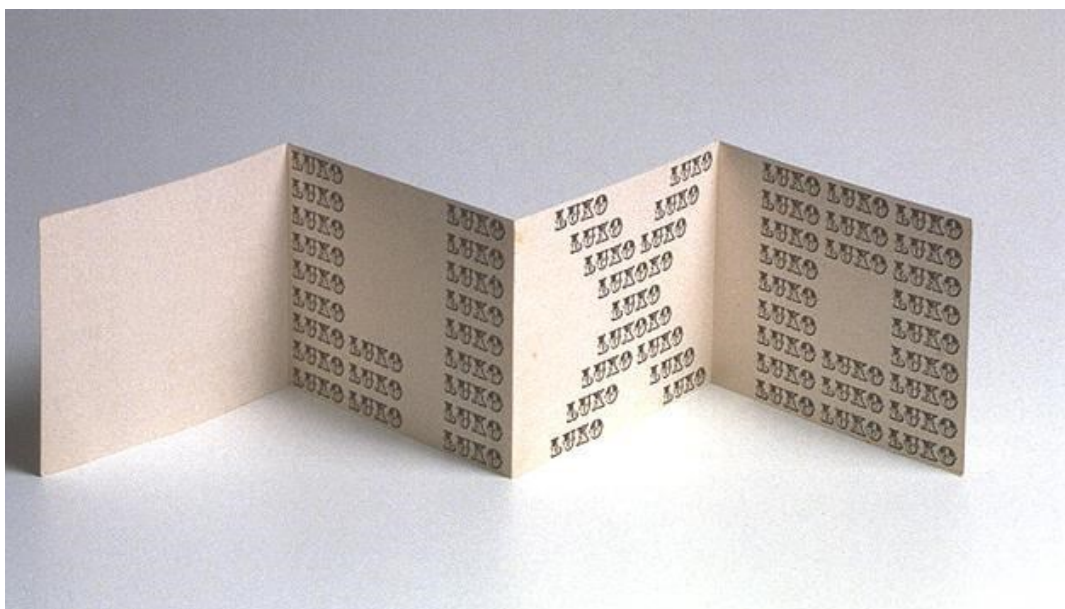


Imagem 18: Reprodução fotográfica do poema *Luxo* (1965) – Augusto de Campos

Além das diversas intertextualidades mencionadas até aqui, que corroboram a análise da constituição do código de linguagem que compõe a capa do álbum *Tropicália ou Panis et circensis*, também alimenta a nossa hipótese – de que a semântica de mistura do movimento se dá em função de um procedimento técnico (*neo*)*antropofágico* – uma ilustre fotografia de artistas do Movimento Modernista brasileiro (que teve Oswald de Andrade como um de seus fundadores). Embora a foto, apresentada a seguir, tenha ganhado destaque como tendo sido produzida na época da Semana de Arte Moderna, realizada em fevereiro de 1922, a suposta “foto oficial” do grupo só teria sido produzida em março de 1924 (segundo afirmou o professor Carlos Augusto Calil, em artigo escrito para o jornal *Folha de S. Paulo*). Vejamos a foto:



Imagem 19: Célebre foto atribuída à *Semana de Arte Moderna*, de 1922, mas produzida em 1924

Assim como no retrato que estampa a capa do álbum tropicalista, nesta foto observamos a mesma disposição dos integrantes do Modernismo brasileiro, em um dos mais famosos registros fotográficos do grupo de artistas. Supomos fortemente (considerando não apenas essa foto, mas toda rede de intertextos mobilizados pelos tropicalistas), que tal foto inspirou a produção capista de *Tropicália ou Panis et circensis*: há alguns integrantes do movimento em último plano, de pé; mais à frente, outros, sentados em cadeiras e, no primeiro plano, empunhando um charuto na mão direita, vemos Oswald de Andrade sentado ao chão, da mesma forma como posou Gilberto Gil na capa do LP da Tropicália.

O intertexto entre a fotomontagem que ilustra o LP e a representativa fotografia reunindo artistas do Movimento Modernista brasileiro, divulgada em 1924, além das múltiplas referências apresentadas nesta análise, corrobora a ideia de que a capa do disco tropicalista emerge de uma semântica de mistura, resultante de um procedimento técnico (*neo*)*antropofágico*. Mais especificamente, podemos considerar que a capa tropicalista estabelece um *posicionamento na interlingua(gem)* que retroalimenta o seu próprio posicionamento dentro do campo artístico brasileiro. Conforme Diniz (2007, p. 3), “Pode-se afirmar que o Tropicalismo vivenciou o desejo antropofágico preconizado por Oswald de Andrade de uma maneira nietzschianamente radical”. Além disso,

Ao mesmo tempo, por mais paradoxal que pareça, o Tropicalismo representa a quitação de contas com o alto modernismo, a rasura com a contribuição milionária de todos os acertos e erros de Mário e Oswald de Andrade, o esgotamento do projeto modernista e o início de outro momento da arte brasileira, em sintonia com as grandes transformações políticas, sociais e culturais do Ocidente. O Tropicalismo fecha a porta modernista sem nostalgia e olha pela fresta o pós-moderno sem nenhum desejo de colonizar o futuro [...] A Tropicália como estética reafirma a força estranha da música popular como lugar de afirmação do outro, de devoração do outro, caldeirão multicultural [...]. A ação tropicalista representa a radicalização da volta a uma tradição do *kitsch*, do exagero, da hipérbole, da “cafonização” das imagens, da leitura crítica dos diapasões do Brasil, seja em sua estética, seja em seu comportamento geracional, seja em sua maneira de pensar a cultura. A construção de um imaginário hiperbólico e a opção por uma estética do excesso são retomadas e reafirmadas pela Tropicália, fazendo não o circuito tradicional e previsível de um programa vanguardista, ou seja, negando a Bossa Nova, a canção de protesto e a Jovem Guarda. Os tropicalistas incorporaram à sua estética tanto os procedimentos de uma performance over da fase heroica da MPB quanto os procedimentos minimalistas da Bossa Nova.

Em vista do que foi exposto neste tópico da tese, podemos afirmar que o procedimento técnico (*neo*)*antropofágico*, por meio do qual o Movimento Tropicalista se posiciona na

interlingua(gem), gere a criação da capa do álbum-manifesto do grupo, constituindo o código de linguagem legitimador do movimento. Tal código de linguagem contempla uma ampla diversidade de linguagens, sejam nacionais ou transnacionais, passadas ou contemporâneas. Mais especificamente, a Tropicália, na produção capista de seu disco *Tropicália ou Panis et circensis*, posiciona-se em relação: a técnicas artísticas da *Pop Art* e da *Op Art*; à linguagem do *psicodelismo*, difundida principalmente no *design* gráfico de pôsteres publicitários de *rock 'n' roll*; à estética da contracultura e do movimento *hippie*; ao estilo composicional da *Poesia Concreta* brasileira; e ao visual plural dos *Beatles* na obra *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*.

No entanto, “essa heteroglossia profunda” – empregando o termo utilizado por Maingueneau (2006, p. 182) – se estabelece além das intertextualidades aqui mostradas. Embora consideremos essas referências essenciais para analisar o código de linguagem constituído na/pela capa tropicalista, esclarecemos que o código da obra não é um simples jogo de citações, mas um modo de se posicionar na interlingua(gem), na relação com diferentes comunidades discursivas, que resulta em um todo linguageiro único, no qual as fronteiras de linguagem se tornam opacas, dissolúveis, não sendo possível determinar os seus limites. O que ocorre, portanto, é uma incorporação de linguagens, disponíveis no arquivo do campo artístico brasileiro, em função de um *posicionamento na interlingua(gem)*, que acaba por constituir um código de linguagem próprio, a partir do qual se institui a capa do álbum tropicalista.

A seguir, a fim de reforçar as hipóteses apresentadas e de sustentar a produtividade de se propor a extensão da noção de *posicionamento na interlíngua* para *posicionamento na interlingua(gem)*, analisaremos outras capas produzidas sob a semântica da Tropicália.

5.4 Outros *designs*: as capas dos discos solos e o vestuário tropicalista

Considerações iniciais

Se *Tropicália ou Panis et circensis* foi considerado o disco manifesto do grupo, aquele que inaugurou o movimento enquanto tal, que apresentou ao público, por meio de um trabalho conceitual e coletivo, a *geleia geral* tropicalista, os discos solos são força motriz, motores de impulsão do movimento, as bases estéticas, ainda cruas, da comunidade discursiva que se fundaria sob o nome Tropicália. Tendo isso em vista, neste tópico do trabalho, lançaremos o olhar sobre outras capas de discos representativas do movimento. Mais especificamente,

referimo-nos aqui às capas dos álbuns solos produzidos pelos expoentes do Tropicalismo, *Caetano Veloso* (1968) – Caetano Veloso e *Gilberto Gil* (1968).

De acordo com Pires (2012, p. 2), pesquisador do movimento no campo da música, ambos os álbuns mencionados surgiram em um contexto no qual o Brasil ainda não havia consolidado o processo de integração de seus meios culturais. Conforme o autor, os dois LPs, além do lançado por Tom Zé, intitulado *Grande Liquidação*, “mantêm um diálogo estreito e ambivalente com essa integração e profissionalização dos meios culturais”. Segundo ele, observa-se nas capas dos referidos discos uma estética diferente. Se antes os artistas ocupavam um lugar de destaque nas produções capistas, agora

rivalizam com um fundo colorido em um procedimento de colagem: Caetano Veloso aparece em uma foto com a expressão séria, com o rosto a meia luz, em uma moldura oval apoiada no braço de uma mulher em uma espécie de paraíso pop pintado com cores fortes; Gilberto Gil está vestido com um fardão semelhante ao da academia brasileira de letras em um fundo verde e amarelo com detalhes vermelhos onde ainda estão duas pequenas fotos em que o artista posa com uma farda militar e com um volante na mão de óculos escuro guiando um automóvel invisível [...]. As capas, com essas dissociações ostensivas entre figura e fundo, fotografia e desenho, aludem aos procedimentos compositivos das canções. (PIRES, 2012, p. 2)

Em vista disso, e considerando todas as condições de produção já apresentadas no tópico de análise da capa do álbum coletivo *Tropicália ou Panis et circensis*, analisaremos, a seguir, o código de linguagem (decorrente de um processo de *posicionamento na interlingua(gem)*), constituído nas/pelas produções capistas de álbuns solos da Tropicália, mais especificamente, os referidos discos dos compositores baianos Caetano Veloso e Gilberto Gil, lançados em 1968. Essas análises têm por finalidade, ainda, reforçar a nossa tese da produtividade da extensão da noção de *posicionamento na interlíngua* para *posicionamento na interlingua(gem)*, no caso da abordagem de *corpora* não verbais.

5.4.1 A capa do LP Caetano Veloso (1968)

O álbum solo de Caetano Veloso, de 1968, o primeiro lançado na esteira do Movimento Tropicalista e que traz as canções *Soy loco por ti, América* e *Eles*, analisadas neste capítulo do trabalho, já apresentava fortes relações com o propósito antropofágico do movimento: a deglutição do diferente e o retorno ao primitivismo. Porém, o que estava em jogo agora não era apenas o resgate da cultura primitiva, do homem natural, do índio, mas uma (*neo*)*antropofagia*, que assimilava, também, a cultura popular, de massa, que estava presente no comércio e na

televisão, no Brasil e fora dele – algo que remetia à proposta da *Pop Art*, mas que não era *Pop Art*; que incorporava elementos da *Op Art*, mas não era exatamente *Op Art*. Também se parecia com *Beatles*, mas não era uma mera reprodução do grupo inglês. Nesse sentido, desde o seu surgimento, a lição que a Tropicália quis aprender com os Beatles, e que, de certo modo, também era uma releitura do método antropofágico oswaldiano,

era a de transformar alquimicamente lixo comercial em criação inspirada e livre, reforçando assim a autonomia dos criadores – e dos consumidores. Por isso é que os Beatles nos interessaram como o rock’n’roll americano dos anos 50 não tinha podido fazer. O mais importante não seria tentar reproduzir os procedimentos musicais do grupo inglês, mas a atitude em relação ao próprio sentido da música popular como um fenômeno. Sendo que, no Brasil, isso deveria valer por uma fortificação da nossa capacidade de sobrevivência histórica e de resistência à opressão. Nós partiríamos dos elementos de que dispúnhamos, não da tentativa de soar como os quatro ingleses. (VELOSO, 2012, p. 164-165)

Em 1966, o debate promovido por Caetano Veloso, na *Revista de Civilização Brasileira*, sobre a retomada da linha evolutiva da música popular brasileira, também ocorreu, de algum modo, no campo do *design* gráfico brasileiro e, sobretudo, do *design* de capas de discos musicais. A esse respeito, Carvalho (2008, p. 103), analisa:

No Brasil, um momento marcante para o design é a Bossa Nova. Os trabalhos do designer Cesar Villela para a gravadora Elenco, especializada em músicos desse estilo, com o uso de fotografias em alto contraste, pequenos elementos em vermelho e o nome do artista impresso em preto foram um marco do design gráfico desse período. Diferentes das capas de outras gravadoras, elas chamavam atenção nas prateleiras das discotecas. Sua simplicidade aliada a uma programação visual coerente, faziam com que com um olhar rápido se notasse que era um disco de bossa nova e da gravadora Elenco. [...] Nos anos 1960, o tropicalismo foi mais longe, como sublinha Egeu Laus: “O design de capa de disco atingiu realmente sua maioridade a partir de 1968, com o surgimento do tropicalismo – mais precisamente, com os trabalhos do designer Rogério Duarte para capas de Caetano Veloso e Gilberto Gil.”

Feitas essas considerações, vejamos a capa do LP tropicalista de Caetano Veloso analisada nesta seção:



Imagem 20: Capa do álbum *Caetano Veloso* (1968) – design: Rogério Duarte / fotografia: David Drew Zingg

Assim como a capa do disco coletivo do grupo, *Tropicália ou Panis et circensis*, a produção capista do primeiro álbum tropicalista autoral, cujo *design* foi elaborado pelo artista gráfico Rogério Duarte, posiciona-se frente a diferentes comunidades discursivas, estilos e linguagens, constituindo, pois, um código de linguagem peculiar à obra. Porém, antes de descrever e analisar o que se observa na capa do LP, isto é, o código de linguagem constituído na obra em função de um posicionamento na interlingua(gem), faz-se necessário apresentar breves aspectos da trajetória de Rogério Duarte que, além de ser o artista gráfico que criou importantes capas de LP do movimento, foi um dos mentores teóricos do Tropicalismo – título que a crítica especializada, predominantemente, deixa de enfatizar para destacar o seu papel como o “*designer tropicalista*”.

O artista gráfico, músico, compositor, poeta, tradutor e professor universitário Rogério Duarte foi um dos responsáveis por dar corpo teórico e estético ao Movimento Tropicalista. Conforme Carvalho (2008, p. 103),

Rogério Duarte foi aluno do curso de artes gráficas da Escola de Belas-Artes do Rio de Janeiro, da Escolinha de Artes do Brasil (Rio de Janeiro) e estudou no curso de tipografia do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde foi aluno de Otl Aicher, Tomás Maldonado, Alexandre Wollner, Max Bense, Aloísio Magalhães entre outros. Esses cursos ministrados no início dos anos 1960 eram influenciados pelo Estilo Internacional e inclusive alguns de seus professores que também foram professores em Ulm, ou estudaram nessa escola. Com a participação nesses cursos Duarte estudou o formalismo e as

técnicas utilizadas nas principais escolas européias de design da época, assimilou seu rigor técnico e a partir da reflexão sobre como essas técnicas poderiam ajudá-lo a criar sua própria linguagem conseguiu criar um estilo próprio no qual elementos da cultura brasileira convivem com o formalismo do design suíço.

Como *designer* gráfico, Duarte criou, entre outros, os cartazes dos filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Idade da Terra* (1980), ambos do diretor Glauber Rocha – expoente do Cinema Novo e uma das principais influências de Caetano Veloso e Gilberto Gil na formação da Tropicália. O cartaz da obra *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, que se tornou referência internacional, provocou um grande impacto no *design* brasileiro, tornando-se uma das primeiras influências do Movimento Tropicalista na composição de sua estética gráfica. Em entrevista ao portal *UOL*, Duarte (2014) avalia a sua obra: “Não foi importante só para a cultura brasileira, mas o design mundial o considera um dos cartazes mais importantes já feitos no cinema. Foi tão explosivo quanto o próprio filme⁴¹”. Vejamos, a seguir, o celebrado cartaz de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, filme de Glauber Rocha indicado em 1964 ao *Palma de Ouro* – principal prêmio do Festival de Cinema de Cannes:



⁴¹ DUARTE, Rogério. "'Esse cartaz virou minha cruz', diz autor do pôster de 'Deus e o Diabo'". Entrevista concedida a Tiago Dias e Marcos de Castro. *UOL*, São Paulo, 11/07/2014. Disponível em: <https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2014/07/11/foi-tao-explosivo-quanto-o-filme-diz-autor-do-cartaz-de-deus-e-o-diabo.htm>. Acesso em: 13 dez. de 2020.

Imagem 21: Cartaz do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha – design: Rogério Duarte

A paleta de cores e a composição gráfica contendo a imagem do protagonista em destaque, envolvido por uma forma (no cartaz, um círculo; na capa do LP, uma forma oval), são retomadas por Duarte, em alguma medida, na capa do disco *Caetano Veloso* (1968). Tanto no cartaz fílmico quanto na produção capista do álbum musical, os matizes de cores primárias, em especial o vermelho e amarelo, são destacados. Além disso, na capa do álbum, o verde, outra cor primária, e o azul – com menos destaque – também dividem o esquema cromático utilizado na arte. Conforme já expomos anteriormente, o uso de cores primárias, com efeito de saturação acentuado, é uma forte característica nas artes gráficas de linguagem psicodélica – vide os cartazes de concertos de *rock* mostrados anteriormente, além da capa de *Sgt. Pepper's lonely hearts club band*, álbum dos *Beatles*.

Observando as ilustrações e os elementos gráficos que compõem a capa do LP tropicalista, sobre o *background* vermelho, cobrindo boa parte da arte gráfica, vemos a figura de uma mulher seminua, de cabelos longos, em dois tons alaranjados, segurando em uma das mãos um dragão. Além da criatura mitológica, outro ser aparece na cena – uma serpente que envolve o corpo da mulher na altura de seu abdômen. No centro da capa, acima dos braços da mulher, há um ovo (ou uma forma gráfica oval), onde foi inserida uma fotografia de Caetano Veloso – o cantor posa na foto com uma expressão facial séria, com sombra cobrindo a sua face direita (à esquerda de quem observa); além disso, o cantor está com cabelo volumoso e uma blusa de gola rolê (estilo já utilizado por Veloso em sua apresentação no *Festival de Música Popular Brasileira de 1967*). Outros elementos complementam a ilustração: folhagens verdes aparecem tanto no cabelo da mulher quanto abaixo de seu cotovelo e, em um tom de verde mais claro do que o utilizado nas cores das folhas, há um cacho de bananas; ainda é possível observar na imagem algumas flores com pétalas azuis, que estão posicionadas principalmente entre a cabeça da mulher e a cabeça de Caetano.

Ademais, os desenhos que compõem a ilustração aludem, em certa medida, a signos estereotípicos que caracterizam certa brasilidade – algo semelhante ao que Hélio Oiticica propôs em 1967, no penetrável intitulado *Tropicália* exposto na mostra Nova Objetividade Brasileira: se na obra do artista plástico se via areia, plantas, estampas florais e araras, na produção capista do álbum de Caetano, a atmosfera de natureza também se presentifica. A vegetação, o cacho de bananas, as cores solares e a mulher seminua, envolvida por uma cobra, instaura o estigma de país tropical numa possível releitura brasileira do mito bíblico da criação,

no qual a primeira mulher criada por Deus, Eva, é convencida por uma serpente a comer o fruto da árvore proibida, desencadeando em consequências pelo pecado cometido, como a expulsão do Paraíso.

A ilustração presente na capa do álbum também incorpora a linguagem utilizada na *Pop Art*. Podemos observar que o desenho possui contornos bem marcados, delineados em um traço espesso, sem falhas; as retículas⁴² são exageradas, causando um efeito óptico de textura, de sombra e tridimensionalidade (característica da *Op Art*) – isso pode ser observado, especialmente, nos desenhos da serpente e do cacho de bananas verdes. Além das retículas estouradas, o efeito de iluminação na composição da arte é chapado, sem variações, remetendo a um traço típico de desenho de história em quadrinhos ou, mais especificamente, no caso das referências tropicalistas, ao estilo de pintura do artista plástico Roy Lichtenstein, expoente da *Pop Art*, citado por ocasião da análise da capa do álbum *Tropicália ou Panis et circensis*. Nas palavras de Rodrigues (2007, p. 49):

Utilizando-se das técnicas das imagens de quadrinhos, onde as retículas são estouradas, dá-se ênfase nos contornos lineares das figuras, fazendo com que elas se desprendam do fundo. Desta forma, a imagem da moça ganha contornos exagerados, assim como os seus longos cabelos; as retículas super ampliadas são amplificadas em alguns pontos, tais como na serpente, nas bananas, como forma de mostrar o claro-escuro, no cabelo e no corpo da moça. Os quadrinhos e sua estética fazem parte do mundo da Pop Art. Os quadros de Roy Lichtenstein são o maior exemplo disso.

Outro elemento em destaque na capa é a tipografia com a qual é escrito o nome “Caetano Veloso”: o título está rente à margem superior, em uma disposição fora do padrão (seguindo os contornos de uma parábola), em cor amarela e desenhado a mão, como nos pôsteres produzidos sob a linguagem psicodélica. A fonte aplicada sobre a arte gráfica da capa, além de remeter às típicas letras distorcidas do psicodelismo, também alude à estética característica do movimento *hippie* e da contracultura dos anos de 1960. Uma fonte semelhante à do álbum de Veloso foi utilizada pelos *Beatles* e na capa de seu LP de 1965, intitulado *Rubber Soul*, em que o quarteto inglês já ensaiava os primeiros passos rumo a sua fase de psicodelismo. Vejamos a capa da banda:

⁴² Técnica de finalização artística comumente utilizada em histórias em quadrinhos e em pinturas da *Pop Art* em que se destaca na fotogravura uma rede de pontos, que torna possível a reprodução dos meios-tons pela decomposição da imagem em inúmeros, regulares e minúsculos pontos.



Imagem 22: Capa do álbum *Rubber Soul* (1965) – *The Beatles*

Desse modo, com base na análise apresentada, podemos novamente afirmar que a prática discursiva tropicalista, considerando-se uma produção semiótica não verbal, mais especificamente, a capa do álbum *Caetano Veloso* (1968), constitui um código de linguagem próprio, por meio de um modo específico de se posicionar na interlingua(gem), incorporando traços de linguagem caracterizadores de diferentes comunidades discursivas e estilos, como a *Pop Art*, a *Op Art*, o psicodelismo e a estética experimental dos *Beatles*, a partir de um procedimento técnico (*neo*)*antropofágico* que caracteriza a semântica de mistura do movimento.

Analisaremos, a seguir, outra capa idealizada por Rogério Duarte, a saber, *Gilberto Gil* (1968).

5.4.2 A capa do LP *Gilberto Gil* (1968)

O primeiro disco tropicalista de Gilberto Gil, de 1968, assim como o de Veloso, também apresenta em sua capa uma estética *pop* (algo que viria a se tornar marca registrada na semântica do Tropicalismo). O projeto gráfico da capa do LP, idealizado por Rogério Duarte, em parceria com o artista plástico Antônio Dias e com o fotógrafo David Drew Zingg, colocava em cena elementos da *Pop Art*, da *Op Art* e do psicodelismo, acompanhados de uma pitada de sarcasmo – uma herança do código de linguagem constitutivo das obras produzidas sob a ótica da

antropofagia oswaldiana. Conforme analisaremos a seguir, observa-se na capa de *Gilberto Gil* traços caracterizadores do código de linguagem tropicalista, decorrente de um modo específico de posicionar-se na interlíngua(gem), a saber, o procedimento técnico (*neo*)*antropofágico* de deglutição, mistura e reelaboração de intertextos incorporados de outros movimentos estéticos. Vejamos uma reprodução da capa do disco:



Imagem 23: Capa do álbum *Gilberto Gil* (1968) – *design*: Rogério Duarte e Antônio Dias / *fotografia*: David Drew Zingg

Na capa do álbum de Gilberto Gil, do qual emerge um *ethos* sarcástico e irreverente, o cantor figura na cena em três poses inusitadas, com expressões e figurinos distintos. No centro, Gil veste um fardão similar aos utilizados pelos membros eleitos da Academia Brasileira de Letras – um traje aristocrata, com alamares dourados e bordados em forma de ramos de café; a roupa pode remeter ainda aos uniformes que os *Beatles* vestem na capa do álbum *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* (1967). À esquerda, inserido em uma moldura quadrada, Gil, exibindo um sorriso artificial (típico de fotografias posadas, não espontâneas), veste uma farda militar e empunha uma espada. À direita, também dentro de uma moldura quadrada, o cantor posa sob uma expressão facial de deboche, segurando e “dirigindo” um volante avulso. A composição, que destaca Gilberto Gil em três poses, trajando figurinos incomuns (ao padrão de capas de discos brasileiros lançados à época), como se encenasse personagens fictícios, relaciona-se fortemente à fotomontagem empregada pelos *Beatles* em *Sgt. Pepper's*, na qual

encarnam integrantes de uma banda ficcional – novamente, um intertexto possível entre uma obra tropicalista e a fase psicodélica do grupo inglês.

As cores primárias em destaque na capa – verde, amarelo e vermelho –, em tons vívidos, contrastantes e saturados, assim como já analisamos nas capas de *Tropicália ou Panis et circensis* e *Caetano Veloso*, supõem a incorporação de elementos de linguagem da *Pop Art* e do psicodelismo. O uso do preto, compondo o *background* da fotografia central, e do branco, presente no grafismo do título do LP, e nos contornos de uma das formas do *design*, auxiliam no efeito de tridimensionalidade – característico da *Op Art* –, que é provocado na tipografia usada para escrever o título do disco e, também, nos quadrados que margeiam os retratos do cantor nas laterais: a técnica causa uma ilusão de ótica cujo efeito faz parecer que algumas formas estão destacadas do fundo, como se estivessem saltando para fora.

As fotografias dispostas no centro e nas laterais da arte da capa são envolvidas por formas sinuosas, com um delineado que se assemelha a um desenho de nuvem ou de ondas de uma explosão – esse grafismo pode ser observado, na parte inferior, preenchido pela cor vermelha e, na parte superior, em três faixas no esquema de cores: vermelho-branco-vermelho. Além disso, o título *Gilberto Gil* está entre duas faixas horizontais amarelas, inserido em um fundo verde, sob uma tipografia na cor preta, que deixa um rastro tridimensional nas cores vermelho e branco – esse *design* na fonte do título pode se remeter à capa de histórias em quadrinho de super-heróis – temática incorporada pelos artistas da *Pop Art*. Vejamos um grafismo semelhante, por exemplo, na tipografia utilizada na capa de uma história em quadrinhos do *Superman*, na década de 1960:

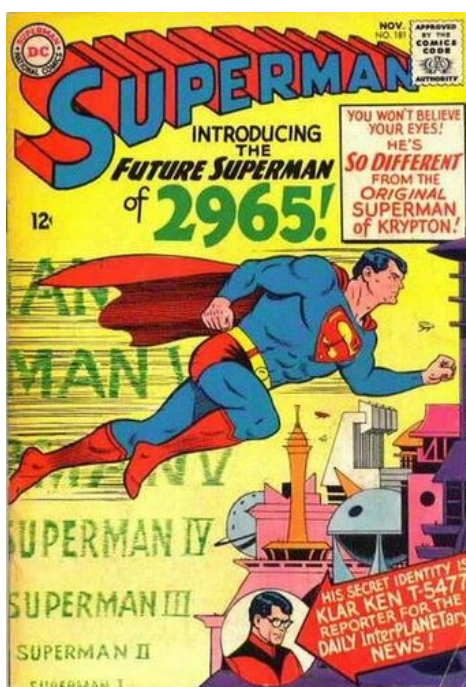


Imagem 24: Capa de *Superman of 2965!* – volume 1, nº 181 – desenhista: Curt Swan

No topo do *design* da capa, há um outro possível intertexto, mas, neste caso, apropriado de uma produção nacional: as faixas convergentes, desenhadas diagonalmente, nas principais cores da bandeira brasileira, o verde e amarelo, fazem referência a uma obra de Rubens Gerchman, autor do quadro *A Bela Lindonéia* (1966), que inspirou uma das canções tropicalistas e, também, da capa do LP *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968). Vejamos, a seguir, uma reprodução fotográfica de *Não há vagas* (1965) – a referida obra de Gerchman:



Imagem 25: Reprodução fotográfica da pintura *Não há vagas* (1965) – Rubens Gerchman

Do mesmo modo como foi possível observar no código de linguagem constituído na/pela capa do LP *Caetano Veloso* (1968), na produção capista de *Gilberto Gil* (1968) também se assimilam diferentes linguagens e referências (da *Pop Art*, da *Op Art*, do psicodelismo, dos *Beatles*, de Rubens Gerchman etc.), e, por meio de um modo específico de posicionar-se na interlingua(gem), realizado a partir de um procedimento técnico (*neo*)*antropofágico*, que resulta em uma semântica de mistura de arte transnacional, constitui-se um código de linguagem próprio à obra. Em outras palavras, a partir da incorporação e da fusão de registros e estilos de linguagem disponíveis ao campo artístico brasileiro, a capa do álbum de Gilberto Gil, obra do Movimento Tropicalista, constitui o único código de linguagem possível de legitimar o seu posicionamento no campo discursivo em questão.

Visto isso, a seguir, analisaremos a constituição do código de linguagem tropicalista em outro objeto: o da moda (vestuário, estilo e corte de cabelo). Observar aspectos discursivos que

também estão presentes no modo como os integrantes do Movimento Tropicalista se vestem abre mais uma possibilidade de demonstrar a produtividade da expansão da noção de *posicionamento na interlíngua* para *posicionamento na interlíngua(gem)*.

5.4.3 A linguagem da moda no Tropicalismo

Ao longo da tese, pudemos constatar que, embora seja nuclear no campo da música popular brasileira, o Movimento Tropicalista atingiu um campo mais abrangente, o da arte nacional. Além das produções centrais do movimento, que incluem, além da música, o trabalho gráfico desenvolvido a partir das capas de seus discos, irradiando sobre artes plásticas, teatro e cinema, a moda foi outro terreno fértil para o trabalho estético dos tropicalistas. O vestuário, os costumes e o visual do grupo também foram constituídos por um código de linguagem próprio, decorrente de um modo específico de *posicionamento na interlíngua(gem)*, legitimador da prática discursiva em questão.

Para essa seção, selecionamos para análise três fotografias (além de outras complementares) da época de consolidação do movimento, mais especificamente, imagens de divulgação dos tropicalistas datadas no ano de 1968, considerando aspectos das condições de produção desses registros, com a finalidade de analisar o código de linguagem que é constituído na/pela moda utilizada pelos integrantes do Tropicalismo.

A primeira imagem é uma reprodução fotográfica da participação de Caetano Veloso no célebre programa televisivo de auditório intitulado *Discoteca do Chacrinha*, conduzido por Chacrinha, apelido pelo qual era conhecido o apresentador Abelardo Barbosa. Vejamos:



Imagem 26: Reprodução fotográfica de Caetano Veloso se apresentando no programa *Discoteca do Chacrinha* (1968)

Na imagem acima, Caetano Veloso se apresenta no programa televisivo brasileiro que, conforme os próprios integrantes do movimento, mais se alinharia à estética tropicalista – a *Discoteca do Chacrinha*. A música que determinou o marco zero do Tropicalismo, por exemplo, *Alegria, alegria*, reproduz em seu título um dos bordões do folclórico apresentador. À época, o Tropicalismo havia incorporado Chacrinha como um ícone da cultura *pop* brasileira e, por isso, ele esteve fortemente presente na estética do movimento. Na canção que ficou conhecida como o hino de despedida de Gilberto Gil, por ocasião do exílio em 1969, intitulada *Aquele abraço*, lê-se um verso em referência ao animador televisivo: “*Alô, alô, seu Chacrinha / Velho palhaço / Alô, alô, Terezinha / Aquele abraço*”. O apresentador, que aparece na Imagem 26, ao fundo, no canto esquerdo da fotografia, veste um dos seus figurinos espalhafatosos: chapéu com um coelho de pelúcia no topo, óculos com lentes grandes e hastes grossas, camisa listrada com uma grande abertura nas mangas, um disco de telefone na região abdominal e uma calça na altura da canela, de cor escura, estampada de bolinhas brancas – um visual circense fundido ao carnavalesco, incomum a apresentadores de TV à época.

O visual do programa, em especial no dia da referida fotografia, também colaborava para a estética “caótica” da *Discoteca do Chacrinha*. Nessa ocasião, Caetano se apresentou em um especial chamado *Noite da Banana*. De acordo com Calado (2000, p. 186):

Vestindo um camisolão estampado com bananas estilizadas, lá estava o sorridente Caetano Veloso, naquele 9 de abril de 68, como astro principal da *Discoteca do Chacrinha*, o anárquico programa de auditório de Abelardo "Chacrinha" Barbosa. Decorado a caráter para a anunciada *Noite da Banana*, o palco da TV Globo, no Rio de Janeiro, mais parecia um depósito de bananas. Além de cantar sua *Tropicália*, Caetano tirou do baú algo perfeito para a ocasião: a marchinha *Yes, Nós Temos Bananas* (de Braguinha e Alberto Ribeiro).

Essa foi a primeira *Noite da Banana* que, segundo Calado (2000, p. 190), “provocou mais uma *Discoteca* dedicada aos tropicalistas”. Sobre esse especial, Calado conta ainda que “a produção do programa caprichou nas atrações extravagantes. Horas antes da gravação, caminhões carregados ficaram à frente da TV Globo, distribuindo bananas aos interessados”. Houve ainda concurso para quem comia mais bananas e para quem conseguisse ficar o maior tempo de cabeça para baixo, de pernas para cima – em referência à expressão “plantar bananeiras”. Nesse contexto, Veloso cantou duas canções, sendo uma (*Tropicália*) do seu álbum tropicalista solo, do mesmo ano, e outra (*Yes, Nós Temos Bananas*) uma marchinha de carnaval, datada de 1937. Caetano vestia, na ocasião, um estilo de roupa com um corte e um *design* muito utilizado pelos tropicalistas, sobretudo por Gilberto Gil e pelo próprio Caetano Veloso – uma túnica indiana (ou um camisolão) com estampas. Neste caso, os desenhos eram de bananas: na região do peito, nas mangas e na barra – signo que já havia aparecido na capa do álbum solo do cantor baiano. Vejamos uma fotografia posada de Veloso vestindo o referido figurino:



Imagem 27: Reprodução fotográfica de Caetano Veloso posando com o figurino utilizado na *Noite da Banana*, no programa *Discoteca do Chacrinha* (1968)

Essa espécie de “camisolão”, que remetia a um visual oriental, indiano e hinduísta – estética já incorporada pelo Tropicalismo nas canções (assimilando registros musicais que se assemelham à música hinduísta, e também a partir da linguagem psicodélica difundida pelos *Beatles*) e nas capas de LP (a partir do *design* gráfico e dos figurinos utilizados pelos artistas) – foi recriado com estampas que, de forma satírica, representavam signos estereotípicos do Brasil: na capa de *Tropicália ou Panis et Circensis* (Imagem 06), Gilberto Gil também vestia um roupão verde com estampas de folhagem; nessa mesma capa, Gal Costa trajava um modelo parecido com o usado por Caetano na *Discoteca do Chacrinha*, porém a estampa em destaque na roupa da cantora tropicalista era a de um sol, na região abdominal, e de elementos gráficos étnicos-africanos, nas mangas e na barra da túnica. Toda essa mistura decorre, novamente, do procedimento técnico (*neo*)*antropofágico* (já observado na análise de canções e capas de álbum), que estrutura o modo de *posicionamento na interlingua(gem)* da comunidade discursiva dos tropicalistas, constituindo o código de linguagem próprio do movimento. Na moda, esse código de linguagem, além dos elementos da cultura indiana/hinduísta, incorporou também aspectos do vestuário da comunidade discursiva *hippie*. Gonçalves (2007, p. 58) explica que:

Na cultura ocidental, o uso do vestido está culturalmente associado à mulher e, assim, o vestuário masculino, há pelo menos seis séculos, define-se, em grande parte, contra os códigos de sedução, o fútil e o superficial, considerados prerrogativas da indumentária feminina. As túnicas de inspiração oriental, ampla e indistintamente usadas tanto por homens quanto por mulheres do movimento *hippie*, apontam, nesse sentido, para uma forma de transgressão aos cânones oficiais.

Outro elemento fundamental que ajudava a compor o visual dos Tropicalistas e dos jovens que assumiram a estética *hippie*, no período de efervescência da contracultura no mundo, na década de 1960, foi o corte cabelo. No programa *Discoteca do Chacrinha*, Veloso exibiu um corte fora do padrão de outros artistas da MPB: ao invés do corte de cabelo curto, ou aparado, o cantor mantinha um corte mais volumoso e encaracolado. De acordo com Gonçalves (2007, p. 58-59), “os cabelos masculinos, antes mantidos cuidadosamente aparados, passaram a cair sobre os ombros, em desalinho”, de modo que “assumir o uso de cabelos longos traduziu uma ruptura com o padrão estético e os valores dominantes”. Lurie (*apud* Gonçalves, 2007, p. 59) afirma que:

Como qualquer um que viveu os anos 60 sabe, os estilos de cabelo (especialmente os masculinos) podem ser um indicador político importante. [...] O corte dos fuzileiros navais e do pessoal da penitenciária e a cabeça raspada dos monges implicam arregimentação e disciplina, quer impostos de fora, quer por decisão própria. Cabelos mais compridos, por outro lado, sempre indicaram liberdade.

Na fotografia que analisaremos a seguir, o comprimento do cabelo de Caetano é ainda maior e o de seus companheiros igualmente, o que corrobora a nossa hipótese de que o Movimento Tropicalista incorporou a sua moda e, portanto, ao seu código de linguagem, por meio de um modo específico de *posicionamento na interlingua(gem)*, elementos da estética *hippie*. O uso de acessórios, como poderemos observar na foto a seguir, também reforça essa hipótese. No registro fotográfico em questão, também de 1968, posam alguns dos tropicalistas presentes nos bastidores do programa televisivo *Divino, Maravilhoso* – comandando por Gilberto Gil e Caetano Veloso. Vejamos:



Imagem 27: Fotografia tirada nos bastidores da estreia do programa tropicalista *Divino, Maravilhoso* (1968)

Divino, Maravilhoso, além de ser título de uma das faixas compostas por Caetano Veloso e Gilberto Gil para o disco tropicalista da cantora Gal Costa, também foi o nome do programa comandado pela dupla de compositores baianos, na *TV Tupi*, em 1968. Em linhas gerais, o *Divino, Maravilhoso*, que ficou no ar por menos de três meses, representou o trabalho autoral dos tropicalistas em uma outra mídia; embora o grupo se apresentasse em diversos programas televisivos, esse era o programa de TV realizado sob o posicionamento do Tropicalismo. Na época, era comum que artistas da MPB tivessem os seus próprios programas de TV. Na TV Record, por exemplo, Elis Regina e Jair Rodrigues comandavam o programa *O Fino da Bossa* (em referência ao movimento da Bossa Nova), enquanto Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderlêa apresentavam o *Jovem Guarda* (em referência ao movimento de nome homônimo). Calado (2000, p. 234-235) conta que:

Ainda durante a temporada na Sucata, Guilherme Araújo conseguiu concretizar o que os tropicalistas tentaram durante um ano: um espaço próprio na TV. Fechado com Fernando Faro, diretor musical da TV Tupi, o contrato dispunha que Caetano e Gil comandariam um programa semanal, com outros integrantes do grupo tropicalista, além de convidados especiais. [...] cada programa era idealizado como um *happening*, com quase tudo definido no próprio dia da gravação, poucas horas antes de ser transmitido, ao vivo. A farra acontecia nos estúdios da TV Tupi, às segundas-feiras, com auditório aberto ao público. O primeiro programa da série foi ao ar em 28 de outubro, às 21h. No cenário, quatro painéis em alto relevo exibiam imagens de uma grande boca, seios e dentaduras, pintados em cores primárias e berrantes. “Divino, maravilhoso”, repetiam várias pichações laterais do palco. [...] “Este é o som livre! É mutante, não pode parar”, festejou Caetano, em tom de declaração de princípios, logo depois de cantar *Saudosismo*, sua estocada nos discípulos mais acomodados da bossa nova. Para os padrões da televisão brasileira, na época, só a roupa de Caetano já era o bastante para chocar a maioria dos espectadores: um casaco militar desabotoado, que deixava à mostra o peito nu, colar de dentes, calças jeans e sandálias de franciscano.

Conforme já dito, o estilo *hippie* de Caetano Veloso na fotografia em análise já pode ser percebido pelo corte de cabelo mais volumoso que o da imagem analisada anteriormente; o corte *black power* de Gilberto Gil e a barba cheia também reforçam a presença de traços assimilados do visual do movimento *hippie*, ou, mais especificamente, deglutidos da cultura *hippie*. Sobre os cortes de cabelo dos adeptos do movimento *hippie*, Gonçalves (2007, p. 59) elucida que:

Particularmente no que diz respeito ao movimento *hippie*, os cabelos longos, frequentemente adornados com flores e displicentemente penteados pelo vento foram um dos principais elementos que compunham o sistema identificador do movimento, símbolo de ruptura dos tabus e outorga de todas as liberdades: compridos para os homens, no estilo *black power* para os negros numa atitude de assumir a ascendência afro, mas acima de tudo, os cabelos deviam ser naturalmente livres.

Na fotografia, observamos ainda, na composição do vestuário de Caetano Veloso e Gilberto Gil, outros elementos que podem ser relacionados à linguagem estética do movimento *hippie*. As sandálias de dedo, de material que se assemelha ao couro, e os adereços que ambos portam são um exemplo – os cantores estão com vários colares sobre o pescoço, de diferentes formatos, tamanhos e materiais (fios, miçangas, dentes etc.), algo que remete ao artesanato, técnica característica da indumentária *hippie*. Corroborando ainda essa associação ao movimento *hippie*, vemos Veloso de calça *jeans* de cintura baixa, e Gil com calça “boca-de-sino” (barra mais larga). Complementam ainda o visual dos artistas, uma jaqueta aberta vestida por Caetano, deixando o seu peito exposto, e uma túnica indiana com bordados nas extremidades sobre uma camisa estampada de flores, trajada por Gilberto Gil. Gonçalves explica (2007, p. 52) que:

Ao exibir de modo mais nítido alguns dos mais significativos traços da moda como linguagem, a composição indumentária *hippie* apresenta-se como um objeto privilegiado. Depositário de uma das mais ricas manifestações de cultura material, o movimento *hippie* foi pródigo na produção artesanal e na confecção de produtos que tornar-se-iam verdadeiros ícones de reconhecimento externo do movimento (batas de inspiração indiana, calças *jeans* “boca-de-sino” com aplicações, acessórios artesanais, o visual *flower power*, enfim) e que colocam em evidência o seu caráter de contestação a um determinado padrão de progresso.

Ainda observando a fotografia em análise, podemos ver como o vestuário constitui um código de linguagem, por meio de um modo específico de *posicionamento na interlingua(gem)*, próprio de uma comunidade discursiva. À esquerda da imagem, figura Jorge Ben, o único artista da foto que não participou do álbum-manifesto do movimento e, por isso, não é geralmente considerado como um integrante do movimento em seu período instituído, embora tenha sido autor de canções que poderiam ser associadas à Tropicália, como *País Tropical* (1969) e *Cadê Tereza* (1969). No registro fotográfico, Jorge Ben, que já havia participado também dos programas *O Fino da Bossa* e *Jovem Guarda*, está trajado de modo destoante dos demais artistas – todos pertencentes ao Movimento Tropicalista. Enquanto os tropicalistas parecem encenar

personagens extravagantes, com trajes inusitados, Jorge Ben se apresenta de forma discreta: corte de cabelo baixo, blusa escura em gola alta e calça no mesmo tom.

Gal Costa, por exemplo, utilizando um corte de cabelo semelhante ao de Caetano Veloso, encaracolado e esvoaçante – que também remete ao movimento *hippie* –, veste um casaco bem chamativo, com plumas ou pelos nas extremidades. Do mesmo modo, os três integrantes da banda *Os Mutantes* (Sérgio Dias e Arnaldo Baptista agachados e Rita Lee entre Gilberto Gil e Gal Costa) também exibem um estilo incomum, porém não exatamente inspirado na moda *hippie*. Geralmente, o trio se apresentava com fantasias que se relacionavam entre si, vestindo trajes considerados cênicos e lúdicos, com um aspecto teatral. Sobre esse aspecto da banda, Carvalho (2014, p. 23) conta que:

Quem levou a ludicidade contida nas canções tropicalistas mais a fundo no que diz respeito ao figurino, foi sem dúvida os Mutantes. O trio inovava a cada apresentação, escolhendo fantasias que mostravam sua irreverência e o deboche com o formal. Além de sua mais conhecida veste, as capas e chapéus roxos de bruxos, o grupo vestiu-se de gorila e urso, de astronautas, de estátuas gregas, pintando-se todos de branco – justamente o contrário do pedido feito pelas emissoras de TV, que pediam que os artistas evitassem usar branco por causa do contraste da imagem na transmissão, ainda sem cores. Para interpretar a canção “Dom Quixote” no 4º Festival da Record em 1968, Rita Lee fantasiou-se de Dulcinéia, Serginho foi de Chacrinha, enquanto Arnaldo Baptista usou “uma armadura prateada de cavaleiro, com seu respectivo elmo, que mal deixavam tocar seu baixo elétrico” (CALADO, 1997, p. 242). No mesmo ano, para defender “Caminhante Noturno” no 3º FIC, Rita Lee, debochando da celebração mais formal e respeitada da época, entrou no palco vestida de noiva, com véu e grinalda. [...] Na mesma apresentação, Serginho vestiu-se de toureiro e Arnaldo foi fantasiado de Arlequim. (CALADO, 1997, p. 226).

Na foto em análise, Rita Lee traja um vestido comprido, com uma espécie de brocado floral (possível de ser visualizado em detalhe na *Imagem 28*) e mangas bufantes; Sérgio e Arnaldo exibem um corte de cabelo bem ao estilo da fase romântica dos *Beatles* e vestem camisas sociais com gravata, que também remetem à primeira fase do quarteto britânico. O que chama atenção é o restante do visual: Sérgio está com um blazer estampado, sem mangas, de lapela grossa, além de vestir uma calça xadrez; Arnaldo usa um colete social e, por cima, uma capa escura com lantejoulas.



Imagem 28: Registro Fotográfico da banda *Os Mutantes* no programa de TV *Divino, Maravilhoso* (1968)

Na fotografia que analisaremos a seguir, *Os Mutantes* vestem um traje futurista, em cores vibrantes, perceptíveis também no traje de Caetano Veloso. O figurino compôs a performance dos tropicalistas em um dos populares festivais de música apresentados na TV aberta. Na ocasião, o grupo se apresentava no *III Festival Internacional da Canção* (FIC), defendendo a música *É proibido proibir*. Vejamos um registro fotográfico dos tropicalistas trajando os figurinos utilizados no festival:



Imagem 29: Registro fotográfico de Caetano Veloso e da banda Os Mutantes nos bastidores do *III Festival Internacional da Canção* (1968)

Em uma passagem de sua obra autobiográfica, *Verdade Tropical*, Caetano Veloso rememora as referências de composição do seu visual tropicalista na performance realizada em 1968, no referido festival:

Meu cabelo estava muito grande e, entregue à sua própria crespidão rebelde, mais parecia uma mistura do de Hendrix com os de seus acompanhantes ingleses do Experience. Eu estava vestido com uma roupa de plástico verde e preta, o peito coberto de colares feitos de fios elétricos com tomadas nas pontas, correntes grossas e dentes de animais grandes. Essa roupa, concebida por Regina Boni com os palpites de Dedé, tinha – tanto quanto os ganchos de açougue na sala do nosso apartamento – um toque protopunk que fazia parecerem bem-comportadas nossas então já usuais (mas ainda escandalosas) "camisolas" africanas de estamparias vivas, e até mesmo os trajes de ficção científica que os Mutantes usavam ali mesmo ao meu lado no palco (VELOSO, 2012, p. 293).

A artista plástica Regina Boni teve um papel fundamental na obra tropicalista, pois, por sugestão da esposa de Caetano, Dedé Veloso, passou a confeccionar os figurinos do grupo em ocasiões especiais. A estilista que, na época, por ocasião da parceria com o Movimento Tropicalista, inaugurou a boutique de nome exótico – *Ao Dromedário Elegante* –, foi quem desenhou o figurino espacial, feito de plástico brilhante, para a apresentação no *Festival Internacional da Canção*. Do mesmo modo como já observamos na capa dos álbuns tropicalistas, os trajes idealizados por Boni se apropriavam de elementos do psicodelismo, como o uso de cores saturadas. No caso da fotografia em análise, os *Mutantes* se destacavam pelo uso da cor laranja, em uma roupa feita com vinil, um plástico reluzente, compondo um figurino que parecia ser de um filme de ficção científica. O *ethos* de revista em quadrinhos que emerge dessa enunciação traz à tona a estética da *Pop Art*. Por sua vez, Caetano atualiza, além desta referência (pois veste uma camisa do mesmo material brilhoso, na cor verde-limão, com ombreiras largas, na cor prata) a referência *hippie* (o uso de muitos apetrechos no pescoço, como o colar de dentes, fios e miçangas; o corte de cabelo volumoso de Caetano). Em conjunto, tais referências compuseram o visual *hippie* futurista do grupo.

Mais uma vez, observamos o procedimento técnico (*neo*)*antropofágico* adotado pelo Movimento Tropicalista em funcionamento: o grupo assimilou diferentes referências, transnacionais, a partir de variadas comunidades discursivas, elaborando, da fusão desses elementos, uma estética peculiar. De modo específico, podemos considerar que, por meio de um *posicionamento na interlingua(gem)*, o Tropicalismo também constituiu, no/pelo seu modo

de vestir (da mesma forma como já demonstramos nas canções e capas de LP), um código de linguagem (que incorporou e misturou elementos do movimento *hippie*, da fase experimental dos *Beatles*, do psicodelismo e da *Pop Art*) legitimador de sua prática discursiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta tese, propusemo-nos a analisar, sob o quadro teórico da Análise do Discurso, mais especificamente, a partir das perspectivas teórico-metodológicas que Dominique Maingueneau lança mão em *Discurso Literário* (2006) e *Gênese dos Discursos* (2008), aspectos da prática discursiva do Tropicalismo, movimento cuja representatividade no interior do campo discursivo da arte nacional é notadamente reconhecida entre críticos de arte, estudiosos do movimento e pesquisadores de temas correlatos: Basualdo (2007), Calado (2000), Campos (1978), Costa (2012), Duarte (2018), Dunn (2007, 2009), Favaretto (2007), Granato (2018), Mello (1998), Pires (2012), Rodrigues (2007), Santaella (2017), Severiano (2017), entre outros.

Situamos o nosso objeto de análise na esteira dos discursos constituintes, conforme conceito apresentado em Maingueneau (2006). De modo específico, consideramos o Movimento Tropicalista como pertencente ao grupo dos discursos cuja natureza implica em fundar e não ser fundado por outro discurso. Para tanto, baseamo-nos na tese de Costa (2012), que buscou demonstrar que a prática literomusical brasileira adquiriu em nosso país um estatuto de discurso constituinte e que, dessa forma, pode ser tratada segundo os postulados teóricos que Dominique Maingueneau apresenta em *Discurso Literário* para esse tipo de discurso. Nesse sentido, embora consideremos a Tropicália como um discurso vinculado à prática literomusical da MPB, diferentemente de Costa (2012), do ponto de vista do recorte metodológico, situamos o nosso objeto de análise não tão somente no campo da MPB, mas no amplo campo discursivo da arte brasileira.

Fundamentados no objetivo geral de analisar aspectos da prática discursiva do Tropicalismo, buscamos propor, de modo específico, a partir da análise da prática discursiva tropicalista, a extensão da noção de *posicionamento na interlíngua*, postulada por Maingueneau para o tratamento de textos verbais, para a abordagem de outras semioses, postulando a noção de *posicionamento na interlíngua(gem)* e cunhando o termo. Em vista disso, no nosso capítulo de análise, investimos em demonstrar de que modo, por meio de um modo específico de *posicionamento na interlíngua(gem)*, constitui-se o código de linguagem do Movimento Tropicalista. Mais detalhadamente, buscamos explicitar em que medida os criadores envolvidos na prática discursiva tropicalista constroem um código de linguagem específico, em função de um modo de *posicionamento na interlíngua(gem)*, legitimador do posicionamento da Tropicália no interior do campo artístico brasileiro.

Sob essa perspectiva, demonstramos, ainda, que os diversos planos da discursividade analisados, sejam as canções (*Soy loco por ti, América; Eles; e Ele falava nisso todo dia*), as

capas de álbum (*Tropicália ou Panis et circensis*; Caetano Veloso; e Gilberto Gil), ou o modo como os artistas tropicalistas se vestem e instauram a sua moda remetem a uma semântica de mistura de arte transnacional, construída a partir de um procedimento técnico (*neo*)*antropofágico*, por meio do qual se destrói a delimitação identitária dos intertextos mobilizados nas/pelas práticas discursivas do movimento.

Fundamentalmente, a partir das análises realizadas nesta tese, foi possível demonstrar a produtividade da proposição da extensão da noção de *posicionamento na interlíngua* para *posicionamento na interlíngua(gem)*, contribuindo com um dispositivo analítico específico para tratar de *corpora* não verbais de discursos mais institucionalizados.

Além dos resultados diretos das análises empreendidas sobre o nosso *corpus*, consideramos que outras questões profícuas para o quadro teórico da Análise do Discurso, sobretudo àquele postulado por Dominique Maingueneau, também podem ser pontuadas a partir do que foi apresentado ao longo desta tese. São elas:

- i) Maingueneau, em *Gênese dos Discursos* (2008), postula o conceito de *semântica global* que, em síntese, considera que todos os planos de um discurso, sejam eles verbais ou não verbais, estão submetidos a um mesmo sistema de restrições que, por sua vez, regula aquilo que pode ser enunciado sob esse discurso. Maingueneau, em *Gênese*, propõe, ainda, que a prática discursiva deve ser vista como uma *prática intersemiótica*, isto é, integrando produções de diferentes domínios semióticos (pictórico, musical etc.). Em *Discurso Literário* (2006), Maingueneau, abordando o objeto literário como um evento enunciativo, fundando-se na perspectiva segundo a qual o texto deve ser compreendido como uma forma de gestão do contexto, analisou um *corpus* recortado da literatura ocidental, sobretudo a francesa, entre os séculos XVI e XX, restringindo-se a analisar textos estritamente verbais. Tendo em vista que tanto *Gênese dos Discursos* (2008) quanto *Discurso Literário* (2006) são trabalhos fundantes da grande obra do analista do discurso francês, consideramos que um ponto relevante da presente tese é conectar, de algum modo, postulados fundamentais dessas duas obras, a saber, a existência de uma *semântica global* do discurso, a caracterização da prática discursiva como uma *prática intersemiótica*, à noção de *posicionamento na interlíngua* que, a partir dos resultados alcançados com esta tese, pode ser estendida, em função da abordagem de *corpora* não verbais de discursos mais institucionalizados, para *posicionamento na interlíngua(gem)*.

- ii) Por meio daquilo que discorremos neste trabalho, e das análises realizadas, também pudemos reforçar aquilo que Costa (2012) defende em sua tese, isto é, que a prática literomusical brasileira adquiriu em nosso país um estatuto de *discurso constituinte*, conforme conceito postulado por Dominique Maingueneau (2006), mesmo assumindo um recorte metodológico que insere o Movimento Tropicalista no amplo campo discursivo da arte brasileira.
- iii) Finalmente, embora a proposição desta tese tenha se pautado pelo objetivo central de estender a noção de *posicionamento na interlíngua* para *posicionamento na interlingua(gem)*, parece-nos pertinente considerar também a hipótese de que a noção que aqui postulamos, a saber, a de *posicionamento na interlingua(gem)*, pode ser considerada, em termos de aplicabilidade, mais ampla do que a de *posicionamento na interlíngua*. Em outras palavras, supomos fortemente que, em se tratando de intersemioses, como o caso de uma canção, por exemplo, a noção cunhada aqui sob o termo *posicionamento na interlingua(gem)* pode subsumir a noção de *posicionamento na interlíngua*, uma vez que, ainda a título de exemplo, o código de linguagem de uma canção resulta do posicionamento de seu criador em relação, concomitantemente, à interlíngua (verbal) e à interlingua(gem) (semiose de natureza musical), com a vantagem, entretanto, de a noção de linguagem abarcar, em teorias de discurso, fenômenos verbais (de língua) e não verbais (de outras semioses).

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald. de. Manifesto da Poesia Pau Brasil e Manifesto antropófago. In.: Teles, G. M. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro** – apresentação crítica dos principais manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1875 até hoje. Petrópolis: Vozes, 1972.
- AMOSSY, Ruth. Introdução: da noção retórica de *ethos* à análise do discurso. In: **Imagens de si no discurso: a construção do *ethos*** (Org.). Trad. Dilson F. da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005. p.9-28.
- ARAÚJO, Luís André Bezerra de. **Sob a moldura da tropicália: canções e capas de discos em relações intersistêmicas**. 2013. 174 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.
- BARROS, Nelson Lins e. **Música Popular Novas Tendências**. Revista Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, v. 1, 1965.
- BASUALDO, Carlos. **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Editora 34, 1ª Edição - 1997, 1ª Reimpressão - 2000.
- CAMPOS, Augusto de. (org.). **Balanço da Bossa e outras bossas**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- CAPINAM, José C. **Entrevistas – Capinam**. Entrevista concedida a Ana de Oliveira. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/entrevistas/capinan-2>. Acesso em: 8 nov. 2020.
- CARVALHO, André Luís Pires. **Da película ao cartaz: Uma análise do design do cartaz de Deus e o Diabo na Terra do Sol**. Setembro/2008. 191f. Dissertação - Anhembi Morumbi. São Paulo: 2008.
- CARVALHO, Paloma Stratz. **Irreverência e fantasia: o canto e a performance tropicalista**. 2014. 30f. Monografia (Aperfeiçoamento/Especialização em Pós Graduação em Canção Popular) - Faculdades Santa Marcelina, 2014.
- COSTA, Nelson Barros da. **Música popular, linguagem e sociedade: analisado o discurso literomusical brasileiro**. Curitiba: Appris, 2012. p. 363
- DINIZ, Júlio. **Antropofagia e Tropicália – devoração/devolução**. Paris: Colóquio *Brésil/Europe: Repenser le mouvement anthropophagique organizado pelo collègue International de philosophie*, 2007.
- DUARTE, Pedro. **O livro do disco: Tropicália ou Panis et circencis**. 1ª ed. - Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

DUARTE, Rogério. **"'Esse cartaz virou minha cruz', diz autor do pôster de 'Deus e o Diabo'"**. Entrevista concedida a Tiago Dias e Marcos de Castro. UOL, São Paulo, 11/07/2014. Disponível em: <https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2014/07/11/foi-tao-explosivo-quanto-o-filme-diz-autor-do-cartaz-de-deus-e-o-diabo.htm>. Acesso em: 13 dez. de 2020.

DUNN, Christopher. **Brutalidade jardim: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira**. Trad. Cristina Yamagami. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

DUNN, Christopher. Tropicália: modernidade, alegoria e contracultura. In: BASUALDO, Carlos (Org.). **Tropicália: uma revolução na cultura brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria**. 4ª ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

FERNANDES, Cláudio. **"Festival de Rock Woodstock"**. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/datas-comemorativas/woodstock-maior-dos-festivais.htm>. Acesso em 28 de fevereiro de 2020.

FONSECA, Héber (org.). **Caetano: esse cara**. São Paulo: Revan, 1993.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

GIL, Gilberto. Conversa com Gilberto Gil. In: CAMPOS, Augusto de. (org.). **Balanço da Bossa e outras bossas**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GONÇALVES, Denise Oliveira. **Aveso e direito: movimento hippie e mercado cultural da moda**. 2007. 132 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

GRANATO, Guilherme. **Das vanguardas à tropicália: modernidade artística e música popular**. Curitiba: Appris Editora, 2018.
<https://doi.org/10.18366/gagr.0603.2019>

GULO, Carla; GULO, Rita, VANNUCHI, Camilo. **Jovem Guarda e Tropicália**. (Coleção Ritmos do Brasil) 1 ed. - São Paulo: Moderna, 2016.

HADDAD, Naief. **O que é, afinal, a geleia geral desses jovens tropicalistas?**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 24/07/2018, Ilustrada. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/07/o-que-e-afinal-a-geleia-geral-desses-jovens-tropicalistas.shtml>. Acesso em: 20 de dez. 2020.

HERMETO, Miriam. **Canção Popular Brasileira e ensino de História: palavras, sons e tantos sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2012.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso Literário**. São Paulo: Contexto, 2006. 329 p.

MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos Discursos**. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2008. 184 p.

MAINGUENEAU, Dominique. **Novas tendências em Análise do Discurso**. Campinas: Pontes/Ed. da Unicamp, 1997. 198 p.

MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia e incorporação. In: AMOSSY, R. (Org.). **Imagens de si no discurso: a construção do *ethos***. São Paulo: Contexto, 2005.

MAINGUENEAU, Dominique. Prefácio. In: COSTA, Nelson Barros da. **Música popular, linguagem e sociedade: analisado o discurso literomusical brasileiro**. Curitiba: Appris, 2012. p. 13

MARTINS, Pedro. **A canção tropicalista: um percurso crítico**. 1ª ed. – Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2017.

MALVA, Pamela. **Há exatos 51 anos, Caetano Veloso e Gilberto Gil eram presos pela ditadura militar**. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/historia-ha-exatos-51-anos-caetano-veloso-e-gilberto-gil-eram-presos-pela-ditadura-militar.phtml>. Acesso em: 26 de dez. 2020.

MELLO, Zuza Homem de & SEVERIANO, Jairo. **A canção no tempo**. São Paulo. Editora 34 Ltda, 1998, vol. 2. p. 132.

OLIVEIRA, Cauhana Tafarelo. **O design gráfico tropicalista e sua repercussão nas capas de disco da década de 1970**. 2014. 145f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia) - Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba. 2014.

PATRIOTA, Rainer. Prefácio. In: GRANATO, Guilherme. **Das vanguardas à tropicália: modernidade artística e música popular**. Curitiba: Appris Editora, 2018.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso: estrutura ou acontecimento**. Campinas, São Paulo: Pontes. 2002.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura**. São Paulo: Nova Cultural: Brasiliense, 1986.

PIRES, Carlos. **Frio tropical: tropicalismo e a canção popular**. São Paulo: Alameda. 2012, 208 p.

POSSENTI, Sírio. Apresentação. In: MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos Discursos**. Tradução de Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2008. 184 p.

RODRIGUES, Jorge Caê. **Anos fatais: design, música e tropicalismo**. Rio de Janeiro: 2AB, Novas ideias, 2007.

SAES, Diogo Xavier. **A Retórica dos Beatles: a visualidade e as relações multissensoriais entre música, imagem e o contexto sessentista nas capas dos discos dos Beatles de 1965 a 1968**. 2015. 109 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2015.

SANTAELLA, Lucia. O hibridismo semiótico da Bossa Nova. In: CARLI; RAMOS (Org.). **Tropicália: gêneros, identidades, repertórios e linguagens** - 2ª edição ampl. e atual. Caxias do Sul, RS. Editora: Educs, 2017, p. 22-33.

SANTOS, Roberto Carlos dos. **50 anos do disco ‘Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band’, um símbolo de uma geração.** Roquereverso, 03/06/2017. Disponível em: <https://roquereverso.com/>. Acesso em 13 de dez. 2020.

SANTOS, Daniela Vieira do. A formalização da derrota sobre “Eles” e “A voz do morto”, de Caetano Veloso. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 61, agosto de 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rieb/n61/0020-3874-rieb-61-0056.pdf>. Acesso em: 13 de dez. 2020.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: Das origens à modernidade.** São Paulo. Editora 34, 2017 (4ª edição), 504p.

SILVEIRA, Fernanda Mussalim. **A transposição erudita da barbárie: aspectos da semântica discursiva do modernismo brasileiro.** 2003. Campinas: IEL/UNICAMP. Tese de Doutorado

TATIT, Luiz. **O cancionista.** 2 ed. - 1. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

VELOSO, Caetano; GULLAR, Ferreira; *et al.* “Que caminho seguir na música popular brasileira?” **Revista Civilização Brasileira**, n.7, ano I, maio de 1966. p. 375-385.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical.** São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2008.

ANEXOS

CORPUS DA PESQUISA – LINK DE ACESSO

- I) **Canções:** *Soy loco por ti, América e Eles* (Caetano Veloso – 1968); *Ele falava nisso todo dia* (Gilberto Gil – 1968).
- II) **Capas de LPs:** *Tropicália ou Panis et circensis* (1968); *Caetano Veloso* (1968); *Gilberto Gil* (1968).
- III) **Fotografias:** Caetano Veloso em apresentação no programa *Discoteca do Chacrinha*; Tropicalistas nos bastidores do programa *Divino Maravilhoso*; Os Mutantes e Caetano Veloso nos bastidores do *III Festival Internacional da Canção*, transmitido pela TV Record.