

Pernambucália: outras verdades tropicais.

Edwar de Alencar Castelo Branco*

Resumo: Este artigo reflete sobre a cultura brasileira, problematizando as relações entre arte e história. Procurando iluminar personagens pouco conhecidos – como Agripino de Paula, Tom Zé, Jomard Muniz de Brito e a banda de pífanos de Caruaru – e inscrevê-los no âmbito da *verdade tropical*, o trabalho indaga sobre a pertinência de se falar de um “movimento tropicalista” frente aos múltiplos devires que constituíram historicamente o vasto campo das artes nos anos sessenta no Brasil. Não é dada importância ao *movimento* tropicalista, propriamente, mas aos discursos que o objetivaram, apagando as diferenças entre as múltiplas virtualidades nas artes brasileiras do período e reduzindo-as a uma identidade sólida, central e fechada. Propõe-se retomar a *Geléia Geral* – expressão formulada por Décio Pignatari e popularizada por Torquato Neto – refletindo sobre as relíquias do Brasil em sua diversidade.

Palavras-chaves: Brasil, Arte, Literatura, História e Linguagem

Title: “Pernambucália”: other tropical truth

Summary: This paper presents a reflection about the Brazilian culture with a problematization of the relationship between art and history. It makes an appropriation of multiple cartographies “*tropicalistas*” and reduces them to the dispersion which constitute its beginning, bringing to light eccentric dammed figures like José Agripino de Paula, Tom Zé, Jomard Muniz Brito and the pífano’s band of Caruaru. The purpose of the paper is to present opportunity for discussion about texts and the “*tropicalista*” environment looking at them as ways of finding answers for the Brazilian’s identity. Its main focus is not the “*movimento tropicalista*” itself, but the discussion which had the objective of erasing the differences among multiples virtuositities of the Brazilian art in this period, reducing all to a solid, central and closed identity. The paper intends to go back to “*Geléia Geral*” – expression formulated by Décio Pignatari and popularized by Torquato Neto – by reflecting about Brazil’s relics in its diversity.

Key words: Brazil, Art, Literature, History and Language.

Fevereiro de 1967. Oito meses antes do festival que lhe projetaria definitivamente para a fama, Gilberto Gil agendou um mês de apresentações no Teatro Popular do Nordeste, em Recife, entidade mantida por Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna. O TPN funcionava conjuntamente a uma livraria e a um bar e seu principal objetivo – anunciativo das intenções armorialistas de Suassuna e de seus companheiros – era promover um intercâmbio de cultura popular, levando artistas de outras regiões para se

* Doutor em História. Universidade Federal do Piauí. Este texto é um subproduto da pesquisa “Fotogramas mal-ditos, discursos in-fames: superoito e contestação juvenil no NE do Brasil”, desenvolvida com auxílio financeiro do CNPQ. edwar2005@uol.com.br.

apresentarem na capital pernambucana e, ao mesmo tempo, forçando um contato destes com as expressões folclóricas e culturais locais. O fato de reunir palco, livraria e bar tornava o TPN uma espécie de ponto de encontro de intelectuais e artistas. Ali, depois de assistir às apresentações, as pessoas reuniam-se, noite a dentro, fosse na mesa do bar ou entre livros, para discutir idéias e dividir experiências no campo da arte, da política e da literatura. O Teatro Popular do Nordeste era, portanto, uma espécie de santuário pagão e subversista, para onde convergiam os jovens sujeitos de uma alentada revolução cultural.

Pouco antes de viajar ao Recife, Gil tinha concluído a gravação de seu primeiro disco – Louvação – o qual contempla uma variedade de estilos que vai da música de protesto ao baião nordestino. Mas a maior novidade do disco, tanto do ponto de vista temático quanto do ponto de vista musical propriamente – *uma espécie de suíte, com diversos andamentos e ritmos* (Callado, 1997: 96) –, era Lunik 9, uma canção sobre a epopéia soviética no espaço sideral. Já se percebeu que Lunik 9 – ao expressar o modo como Gilberto Gil reagia às maravilhas tecnológicas – soava contraditória no disco, na medida em que o esforço para renovar as referências estéticas da música brasileira vinha acompanhado, curiosamente, por uma larga dose de conservadorismo (Callado, 1997).

Dentro do projeto do TPN de aproximar artistas *forasteiros* das expressões culturais locais, um grupo de pernambucanos, formado pelo compositor Carlos Fernando, o poeta e cineasta Jomard Muniz de Brito e o músico Geraldo Azevedo, levou Gilberto Gil, em um dos intervalos de suas apresentações em Recife, para conhecer a Banda de Pífanos de Caruaru, uma vez que o próprio Gil manifestara interesse em conhecer o grupo de pifeiros sobre o qual ouvira falar como dono de “uma musicalidade e regionalismo interessantes” (Rodrigues, 2002: 11). Em Caruaru, Clóvis Cursino, gerente de banco na cidade, foi o intermediário entre o grupo de Gilberto Gil e a banda de pífanos. Consta que o encontro emocionou muito a Gil, que encontrou impressionantes e interessantes semelhanças entre a musicalidade do grupo de pifeiros pernambucanos e a música dos *Beatles* – “Eles conhecem dissonâncias, fazem coisas que os Beatles fazem!” (Rodrigues, 2002: 11). Sob o impacto deste encontro, Gil retornou ao Rio de Janeiro com a idéia de “renovar a Música Popular Brasileira para torná-la mais universal” (Callado, 1997: 98). Em 1975, ao justificar a inclusão de *Pipoca Moderna* no disco *Jóia*, Caetano Veloso daria o seguinte depoimento sobre a influência da musicalidade

sertaneja e particularmente da Banda Pífanos de Caruaru sobre sua obra e a de Gilberto Gil:

Em 67 Gil passou um tempo no Recife. De lá ele trouxe o pique para o tropicalismo. E, principalmente, uma fita cassete com o som da banda de pífanos de Caruaru. Desde então, a pipoca moderna ficou em nossa cabeça, alguma coisa transando entre os neurônios, uma joiazinha de iluminação. De lá até aqui não perdi a esperança. sou feliz na pipoca desse canto e isso é muito firme. Estou inteiro quando há esse canto de pipoca moderna. Eis (Veloso, 1988: 84).

A Banda de Pífanos de Caruaru foi fundada no sertão alagoano, no início dos anos vinte, por Manoel Clarindo Bianco. Inicialmente, tinha quatro componentes que tocavam dois pífanos – instrumentos fabricados artesanalmente a partir de um talo de taboca –, um prato e um *bombo*. Em 1936, a família Bianco chegou a Caruaru e, a partir de 1955, sob a liderança de Benedito e Sebastião, filhos de Manoel Bianco, incorporou o tarol e o surdo e deixou de ser apenas uma bandinha para deleite familiar, passando a fazer apresentações públicas. Nesta fase, também substituiu o repertório de novenas e terços – normalmente executados em sepultamentos e velórios – por peças musicais cuja temática é o canto dos pássaros, briga de animais, festas típicas, feiras, etc. No grupo não há qualquer preocupação com a teoria musical. O líder da banda, Benedito Clarindo Bianco, chegou a afirmar, durante uma apresentação no Rio de Janeiro, que os pifeiros seriam analfabetos em notas musicais. O resultado disto é que

Seus temas são tão simples e singelos quanto suas vivências e observações. E daí resulta justamente seu mérito e surpresa maior, porque toda sua temática está somente enunciada nos títulos de suas músicas, embora o ouvinte tenha a exata sensação, durante a execução, de uma narrativa, por entre os acordes estridentes e tocantes dos pífanos (Banda de pífanos de Caruaru, 1992: 2).

As características dessa musicalidade sertaneja interessaram muito a Gilberto Gil. Tanto que ele chegou a convocar, no Rio de Janeiro, uma reunião de compositores, da qual participaram Sérgio Ricardo, Dori Caymmi, Edu Lobo, Sidney Miller, Chico Buarque, Francis Hime, Paulinho da Viola, Caetano Veloso, Torquato Neto, Capinam e o próprio Gilberto Gil. Na reunião, Gil contou o encontro em Pernambuco e defendeu a idéia de união de todos para revigorar a música brasileira. O resultado não foi animador: Chico Buarque ficou indiferente, Sérgio Ricardo defendeu shows operários em portas de fábrica como estratégia para o revigoramento proposto por Gil, e Dori Caymmi

manifestou repúdio a tudo que lembrasse os Beatles e a música *pop* (Callado, 1997). Os demais, especialmente Caetano, Torquato e Capinan, foram, com diferentes humores, receptivos à idéia de movimento de Gilberto Gil.

Este episódio da ida de Gil a Pernambuco, em fins da década de sessenta, assim como as narrativas sobre os seus desdobramentos, tem favorecido a objetivação da existência de um grupo núcleo para aquilo que configuraria um “movimento tropicalista”. Curiosamente, entretanto, esta configuração necessita de um excesso de luz sobre Gilberto Gil e Caetano Veloso e, no lado oposto, de uma sombra que crescentemente empanará os outros sujeitos envolvidos naquela época com o processo de renovação das artes nacionais. Mas há bons indícios de que as manifestações artísticas dos anos sessenta oferecem, ainda, um espaço significativo de intervenção para os historiadores. Por um lado, a idéia de “linha evolutiva” da música brasileira naturalizou a maioria das intervenções feitas no campo musical a ponto de não deixar espaço para a percepção do emergente como acaso e indefinido. Por outro lado, é também em decorrência deste historicismo que a maior parte das intervenções vanguardistas dos anos sessenta foram, a partir de diferentes estratégias, abrigadas sob uma espécie de guarda-chuva em que foi transformado o “Grupo Baiano”. E a própria idéia de Grupo Baiano contribuiu para criar o objeto Tropicália articulado às personalidades de Caetano Veloso e Gilberto Gil e a alguns poucos outros, comumente ocupando posições contemplativas. O cantor, compositor e escritor Jorge Mautner, por exemplo, confessa que se reconhece o “avô do Tropicalismo”, porque “bondosamente Caetano e Gil me chamaram de pai” (Cyntrão, 2000: 108).

Isto fez com que boa parte daqueles jovens que, em diferentes frentes, se bateram contra o cerceamento da liberdade de criação e ofereceram sua arte como instrumentos de redefinição de uma “realidade brasileira”, movimentando-se exatamente no sentido de provocar uma alteração na percepção da arte brasileira e na própria percepção de Brasil, dando significado a um múltiplo que seria nomeado de Tropicalismo¹, fosse ocultada no processo de nomeação da Tropicália. Deixemos emergir parte dessas vozes.

¹ As expressões “tropicalismo” e “tropicália” têm sido usadas indistintamente para nomear o processo de renovação das artes nacionais ocorrido no final dos anos sessenta. Operacionalmente este trabalho manteve esta utilização, mas é certamente cabível registrar que *Tropicalismo* é uma expressão utilizada originalmente para remeter à sociologia freyreana.

Entre meados da década de quarenta e início dos anos sessenta, a história da Bahia registra o que alguns chamam de “era Edgard Santos” (Callado, 1997), período em que o professor Edgard Santos ocupou a reitoria da Universidade Federal da Bahia (1946-1962) e promoveu um verdadeiro “renascimento cultural”, cujo parâmetro era um “choque intelectual” que pretendia reverter a marginalização cultural que a Bahia teria vivido nos anos quarenta.

É provável que muitos dos personagens tropicalistas – tanto aqueles contemplados na história da tropicália quanto os que ficaram ofuscados no discurso nomeador – tenham sido afetados de alguma forma por esta era Edgard Santos. É certo que os segmentos ligados ao campo musical o foram. Com a intenção de promover o choque intelectual referido, o reitor Santos oportunizou a criação, em Salvador, dos *Seminários Livres de Música*, dirigidos pelo maestro e compositor alemão Hans Joachim Koellreutter. Praticamente todos os jovens que freqüentavam a universidade naquele período – e mesmo os que, apesar de não a freqüentarem, estavam de alguma maneira conectados ao circuito cultural de Salvador –, foram impactados pelos seminários. Estes Seminários Livres de Música tiveram enorme influência sobre as propostas de rupturas estéticas no campo da música brasileira nos anos sessenta. E este fato amplia significativamente o número de sujeitos envolvidos no processo de modernização e internacionalização da Música Popular Brasileira, projetos básicos do conjunto de ações e atitudes que foi nomeado de Tropicalismo. Assim como, igualmente, este fato permite recuar e repensar o começo – não a origem, que implica causa, enquanto os começos implicam diferenças, dispersão (Foucault, 1999) – desse enorme processo de revisão crítica da arte nacional.

Antonio José Santana Martins, o Tom Zé, cursou estes Seminários Livres de Música, o que lhe permitiu mesclar o folclore rural, com o qual já trabalhava em suas músicas, com o experimentalismo erudito. Segundo depoimento do próprio Tom Zé, sua intenção musical, ainda na década de cinquenta, entre o folclore rural e o erudito, era *praticar uma virtude mediana, para ligeiras alterações nas formas da música popular* (Tom Zé, 2003). Se a percepção do folclore rural – e aí eu estou incluindo os pifeiros de Caruaru nesta categoria – e da música pop internacional como parâmetros para a Música Popular Brasileira se revelou a Gilberto Gil em 1967, e este acontecimento seria o marco inaugural dos experimentalismos estéticos que desaguariam na Tropicália, a mesma percepção Tom Zé teve ainda na década de cinquenta. Questionado sobre como o rock

entrou em sua vida, em entrevista ao site oficial da Tropicália, o cantor ofereceu um panorama das alegorias que alimentaram não apenas as suas, mas, de maneira geral, as criações artísticas de praticamente todas as propostas de rupturas estéticas nos anos sessenta e seguintes. O trecho que transcrevo a seguir, embora longo, é necessário, porque oferece uma versão alternativa para as narrativas que centram em Caetano Veloso e Gilberto Gil a primazia do gesto criador tropicalista:

Em 1956 eu filei a aula do Colégio da Bahia, entrei no Cinema Excelsior, na Praça da Sé, sentei-me na primeira fila, me recostei, sossegado. E o filme começou. Não era o rock que me assaltava. Era a história da música que dava um passo. Como Beethoven contra Mozart, usando uma (Dd), dominante da dominante. Logo de saída em sua segunda sinfonia e depois, para firmar o centro tonal, tendo de repetir o acorde de primeiro grau diversas vezes, muito fortemente, antes de terminar a peça. O tal rock (Bill Halley), por sua vez, precisava comprometer temerariamente a segurança da alma com vazios bem extensos. Seu conjunto musical, seu poder de som, era dez vezes menor que a orquestra beethoveniana. Mas potencializava, matematicamente, seu pequeno conjunto, atacando em constantes tempos fracos: One, two three o'clock four o'clock rock. E essas síncopes deixavam a alma literalmente desfalecida na embriaguez do vácuo. Abismo: eles tocavam one..., um abismo imenso, uma síncope, two..., e assim iam. Abismos que aos navegadores pareciam mais próprios do mar. Tanto que diziam: "Terra firme". Num tempo e numa mente em que a terra acabava no "não", ou melhor, em que a terra precisava do abismo. Por isso a Inquisição estava certa contra Copérnico, que fundava uma insegurança muito grande para a humanidade. Foi justamente ele que fundou uma terra perigosamente solta no espaço. Repito: a Inquisição estava certa. Por isso, antes de Copérnico, não podia haver nem tanta síncope nem uma terra que girasse solta no espaço, temerariamente livre. Do mesmo modo, nenhum gênero musical anterior ao rock poderia se arriscar com ritmos tão violentos como os de *A Sagração da Primavera* (Stravinsky). E o próximo passo, *Rock Around the Clock* só num universo que, além de copernicano, era seguro. Com Stravinsky, apesar daqueles ritmos alucinados, ainda era a alma. Mas o próximo passo da desidratação, depois dele, este novo passo, já deixava um abismo entre Terra e Lua. Era Copérnico. O vazio era tão grande que a força da alma não podia se estender entre o one e o two. submergia a alma, loucamente embriagada, no ritmo. Entre a Terra e a Lua, sim, podia haver massa-vazio-

massa. Um som e uma pausa. “Então o ritmo é o fim do mundo”, você me dirá. Ainda não é o fim do mundo, porque entre a Terra e a Lua o ar não é o elemento mais importante que existe. Entre ambos, *entre one e two, como se ouve lá no rock, o importante que existe é a pátina do tempo*. Por isso entre one e two a alma morre mas não se perde no Inferno, como pensava a Inquisição (Tom Zé, 2003, meio digital).

Percebe-se, no texto transcrito, toda uma construção alegórica que vai reposicionando mitos ocidentais de pelo menos quinhentos anos atrás. O Brasil, esta ilha tropical preguiçosa e exótica, nós sabemos, tem sua invenção intimamente articulada àqueles mitos, afinal, os trópicos são a “terra firme” além do abismo em que Copérnico atirou a civilização cristã-mediterrâneo-européia ao fundar “uma terra perigosamente solta no espaço”. Entre um e outro acorde do Rock, alerta Tom Zé, “era a história da música que dava um passo”. A revelação, portanto, do pop rock como uma referência aceitável e necessária para a Música Popular Brasileira, deu-se para Tom Zé alguns anos antes da histórica viagem de Gil a Pernambuco. Mas este fato não habita o regime de verdade no qual uma teia discursiva envolveu a Tropicália. Em decorrência, a trama narrativa que constrói o movimento marca, também arbitrariamente, além dos nomes, os marcos cronológicos, pois estes são importantes balizas dos regimes de verdade. 1967 permite um desenlace diferente do que permitiria 1956. Do mesmo modo, é mais fácil dizer – e, portanto, criar – uma identidade entre as músicas de Caetano e Gil e os filmes de Glauber Rocha, do que verbalizar a identidade, que efetivamente existe, entre as obras de Tom Zé e do multi-mídia Agripino de Paula, ou entre estas e os poetas/processo, por exemplo. O fato é que os anos sessenta assistiram a múltiplos gestos renovadores da cultura nacional. Gestos que, em maior ou menor grau, se comunicavam entre si, uma vez que todos eles eram propostas de redefinição, pela via da arte, do Brasil no cenário mundial.

José Agrippino de Paula é outro exemplo dessa configuração. Em 1967 publicou *Panamérica* (Paula, 1988), provavelmente o primeiro gesto efetivamente tropicalista no âmbito da literatura brasileira, se entendermos por Tropicália o esforço para deglutir e digerir o universo urbano de então, o qual se apresentava fragmentariamente através de notícias, espetáculos, televisão, ídolos do cinema e propagandas. Alguém já definiu a Tropicália como sendo a capacidade de olhar o Brasil com os espelhos dos estrangeiros, isto é, o Brasil enxerga como é visto e propõe detonar esta auto-imagem que vê

(Baptista, 2003). Nada é capaz de contemplar melhor este esforço antropo e autofágico do que *Panamérica*. José Agrippino de Paula percebeu que a mais destacada fonte da mitologia contemporânea, nos anos sessenta, era o cinema. Apossou-se, então, com intuição, de algumas figuras centrais de Hollywood, como Marilyn Monroe, Burt Lancaster e Marlon Brando, misturando estes ao cotidiano de um louco narrador em primeira pessoa com o objetivo de inverter o retrovisor, devolvendo a imagem enviesada. O próprio Agrippino testemunha que "ao citar Marilyn Monroe, queria fazer como Andy Warhol: criticar os mitos cotidianos criados pela indústria cultural" (Veja, 2000: 142). De fato, sobretudo Marilyn Monroe, a então *afrodite ianque*, é figura central da epopéia tropicalista. E se Marilyn Monroe corresponderia, na mitologia contemporânea, a um instrumento erótico de captura de subjetividades, Agrippino ridiculariza o mito submetendo-o a humilhantes situações:

Eu rasguei com a unha a tampa de papel que era a virgindade de Marilyn Monroe, a tampa de papel estava pregada nos bordos do sexo de Marilyn onde não havia pêlos. Eu rasguei com a unha a tampa de papel que era a virgindade de Marilyn Monroe, e depois introduzi o meu membro na vagina apertada e úmida. (...) Eu me introduzi na conversa falando com a amiga de Marilyn, enquanto procurava esconder com o corpo o índio brasileiro enfeitado de penas que estava nu exposto na vitrina. O enorme e mole pênis do índio caía até o joelho e eu não queria que Marilyn Monroe visse o tamanho do sexo do índio brasileiro. (...) Naquele instante eu gritei de ódio e dei um forte tapa na barriga de Marilyn Monroe. Eu tinha me irritado muito tempo depois de Marilyn ter olhado para o índio exposto na vitrina, e ela não deveria saber porque levou o tapa na barriga. (...) Ela sentia dificuldade em se movimentar e eu não atingia o orgasmo. Eu sentei atrás da pilha de latas e procurei levantar a saia de Marilyn Monroe. Naquele canto atrás da pilha de latas onde eu, Marilyn Monroe e Marlon Brando nos encontrávamos era mais escuro. Eu levantei a sai de Marilyn Monroe e fiz com que ela sentasse no meu membro vertical e rijo. Marilyn se movimentou para cima e para baixo, e Marlon Brando excitado se masturbava olhando para Marilyn que subia e descia sentada sobre o meu membro rijo (Paula, 1988: 73).

No romance, as imagens capturadas por Agrippino se apresentam cósmicas, cosmogônicas e apocalípticas. Na sua narrativa não há lugar, embora exista um espaço em constante mutação. De uma avenida a um estúdio, daí a uma praça, depois a uma montanha, ou a um estranho morro de pedras onde a relva cresce, etc., e tudo isso pairando sem nome sobre o universo nomeado. A epopéia se passa em lugar algum, afirmada apenas sobre um universo de mitos, imagens e nomes. O autor, oniricamente, toma emprestadas figuras do cinema e se valendo delas funde a realidade à fantasia. Procura capturar os instrumentos de fabricação de subjetividade no momento anterior à sua realização. Expõe cruamente o desengonçado nativismo brasileiro – e observe-se que os adjetivos pátrios –“brasileiro”, “americano” – são a única sugestão de lugar palpável, físico, em sua epopéia. O Brasil não existe, não é

nomeado, não é dito –, mas, ao mesmo tempo, compensa e socializa esta situação tropical submetendo o mito Marilyn Monroe, por exemplo, a situações igualmente ridículas – “o seu corpo era muito gordo e a gordura formava grandes dobras e volumes na barriga, nos seios e nas coxas” (Paula, 1988: 49).

Uma metáfora, em particular, deixa transparecer o esforço antropo e autofágico de Agrippino: Marilyn olha e vê – e por consequência torna dizível a existência, fabrica – o ridículo do nativo brasileiro com seu pênis longo e flácido. O narrador –“eu” – não se indigna imediatamente – “Eu tinha me irritado *muito tempo depois* de Marilyn ter olhado para o índio exposto na vitrina” –, mas a indignação, quando vem, é na forma de um “forte tapa na barriga”. Se lembrarmos a enorme carga metafórica que tem a barriga feminina, e se seguimos lembrando que esta carga metafórica iguala a barriga feminina à maternidade e à procriação, um “forte tapa na barriga” poderia ser lido como um gesto para conter um fluxo, abortar uma criação. Com tal gesto, o narrador quer impedir a imagem de um Brasil tropical, exposto na vitrine, derretendo-se ao sol como uma montanha de sorvete. Flácido e exótico. O tempo entre o gesto passivo de apenas colocar-se à frente da vitrine, para impedir a visão do índio (o Brasil?) nu – “eu procurava esconder com o corpo o índio brasileiro enfeitado de penas” –, e a decisão agressiva de impedir tal visão pela força, é longo – “eu tinha me irritado muito tempo depois”. Este “muito tempo” pode muito bem ser igualado àquela imagem formulada por Tom Zé e em cujo vazio é possível a situação de um Brasil idealizado, uma ilha tropical se derretendo ao sol como um sorvete, e um Brasil perigosamente solto no espaço, devorando e sendo devorado pelos mitos contemporâneos.

Além de *Panamérica*, José Agrippino de Paula publicou, dois anos antes, *Lugar Público*, definido como "o que de mais moderno existia em ficção" (Veja, 2000: 142). Também montou peças (*Rito do Amor Selvagem* -1969), dirigiu filmes (*Hitler Terceiro Mundo* - 1968), produziu espetáculos musicais (*Planeta dos Mutantes* - 1969) e opinou sobre o que se fazia então. Opinou, inclusive, sobre a música dos baianos: “Sou de São Paulo, cresci entre vidro e concreto armado, não suporto essa coisa doce baiana. Prefiro o iê-iê-iê à MPB. Mas mesmo no iê-iê-iê nacional sinto falta de violência” (Velloso, 1997: 149).

Caetano Velloso, refletindo sobre as criações que lhe impactaram, também comentou *Panamérica*, comparando o romance a *Terra em Transe* e confessando ter ficado impressionado com a violência da obra:

Para quem vinha da prosa rendilhada e linguisticamente culta de Guimarães Rosa – depois de ter passado pela segura de Graciliano Ramos e pela Hipersensibilidade de Clarice Lispector –, *Panamérica* era um choque e um desafio. (...) Tal como no caso de *Terra em Transe*, Duda descartava a possibilidade de aderir a uma tal aventura. Era evidente que ele gostara muito menos do livro de Zé Agripino do que do filme de Glauber – mas eu próprio não poderia dizer que me comprometeria com a defesa de *Panamérica* como me comprometi com a de *Terra em Transe*. (...) De todo modo, *Panamérica*, embora não sendo uma leitura propriamente agradável nem fácil de se recomendar, me parecia uma obra mais inteiriça e uniforme do que o filme de Glauber (Veloso, 1997: 151-2).

E aí aparecem, reafirmadas, as linhas de conexão dos “marcos inaugurais”² do “movimento tropicalista”. E estas linhas não conectam a literatura de Agripino de Paula, ainda que a diferença básica entre este e Glauber Rocha seja o fato de o último prometer a inauguração de um imaginário e de um ideário, enquanto o livro de Agripino é o ideário e o imaginário já estabelecido (Veloso, 1997: 151). Como a grande imprensa observou, há alguns anos, apesar de suas criações serem consideradas “pérolas de vanguarda no cinema, no teatro e no show biz brasileiros, nada disso fez com que seu nome ficasse gravado na memória do público” (Veja, 2000: 143). Hoje, esquizofrênico, declarado incapaz pela justiça, Agripino vive recluso em uma casa modesta em Embu, na grande São Paulo. Mas a sua obra enfileira-se com outros gestos no esforço para oferecer uma alternativa de nomes. É esta a configuração histórica dos anos sessenta no Brasil: novas linguagens insurgentes que se propõem a traduzir culturalmente os objetos, nomear as coisas.

Em 1960 Tom Zé escreveu uma de suas primeiras canções de sucesso – *Rampa para o fracasso* – com a qual se apresentou no programa de calouros *Escada para o sucesso*. Além do trocadilho com o título do programa, o qual aumentou a curiosidade em torno da obra, a música, que contemplava aquele esforço de 1956 – o de *praticar uma virtude mediana para ligeiras alterações nas formas da música popular* –, também traduzia um experimentalismo radical que Tom Zé começava a efetivar na forma de compor. No caso em questão, “pegou todos os jornais daquela semana, espalhou-os pelo quarto e

² Seriam quatro estes marcos: duas músicas – *Alegria alegria e Domingo no parque* –, uma peça de teatro – *O rei da vela* –, um filme – *Terra em transe* – e um penetrável – *Tropicália*.

acabou compondo uma canção com as manchetes mais chamativas, unidas numa espécie de colagem” (Callado, 1997: 38).

O interesse pelas palavras e pelas imagens – seja do cinema, seja dos jornais –, presente em Tom Zé e em Agrippino de Paula – bem como em inúmeros outros sujeitos cujas realidades eram “especiais” – é um derivativo onírico. Ambos procuram apreender as imagens problematizando-as, desconstruindo seu significado lingüístico através de uma operação contraditória: despi-las das palavras que lhe significam e, ao mesmo tempo, envolvê-las em *outras palavras*, deslocando-as da posição serena que ocupam no mundo da linguagem. De um Brasil firme, por exemplo, dormindo *entre cascatas, palmeiras, araçás e bananeiras ao canto da juriti* (Torquato Neto e Gilberto Gil, 1968), a um Brasil perigosamente solto no espaço, misturando-se a gin-tônicas, coca-colas e milk-shakes.

Se pensarmos, portanto, a arte pop como referência estética para a Tropicália – entendida como um universo multifacetado no interior do qual habitam múltiplas propostas de ruptura – e se consideramos, em particular, o papel que desempenhou o rock junto aos tropicalistas – brasileiros, de um modo geral, atentos à emergência da pós-modernidade –, as linhas de conexão do “movimento tropicalista” se tornarão mais complexas e o universo nomeado se revelará insuficiente. Num certo sentido o *estado de invenção* que assaltou artistas e agitadores brasileiros nos anos sessenta misturou tempo (a pátina) e som (rock). Nas síncopes entre *One, two three o'clock four o'clock rock*, o exterior, com sua promessa de *maravilhas tecnológicas*, ofereceu, ao Brasil, o benefício da dúvida e da incerteza. Como habitar um universo que, além de copernicano é seguro? De outro modo: como aventurar-se a um universo desconhecido da arte sem diluir-se completamente neste mundo novo e negar todo o mundo da arte passada? Como – repito – largar o Brasil balançando perigosamente no espaço, despido dos nomes que lhe significam – samba, banana, cafona, arara – sem deixar *a alma literalmente desfalecida na embriaguez do vácuo?*

Estas eram questões centrais para a juventude brasileira dos anos sessenta. Divididos entre a tradição e a modernidade, os artistas, principalmente, colocaram-se constantemente frente a tais questões. E o rock, o símbolo da invasão iê iê na cultura nacional, foi tema destacado dessas reflexões. Se Tom Zé vê a síncope entre *one* e *two* como o tempo da pátina que desfalece a alma mas, ao mesmo tempo, ensina a

necessidade do abismo. Hélio Oiticica encontra, no mesmo espaço, o branco no branco, o estado de invenção:

O rock é como a arte moderna, a meu ver, é como o branco no branco, (...) o branco com branco é um resultado de invenção, pelo qual todos têm de passar (...). Você para entrar no estado de invenção, tem que passar pelo branco com branco, como na música você tem que passar pelo rock. Porque o rock, na verdade, é uma coisa irreversível: ou você entrou nele ou não entrou nele... é a mesma coisa do branco sobre o branco, o estado de invenção (...). O rock é a dança que se dança porque libera o corpo da dança de par (...). Existem duas palavras em inglês – *shivral regal*, que significam dois movimentos, exatamente um contrário ao outro, que é o movimento do rock, da dança rock, então o rock não era mais um rito de dança que você apreende passo, hoje em dia dança-se sem apreender passo, a pessoa que pensa em apreender passo para dançar está totalmente errada porque ela ainda não entrou no mundo pós-rock, como na era pós-moderna, você não entrou se não passou pelo estado de espírito que eu chamo de branco no branco. Eu sempre fiz um paralelo de uma coisa com a outra, porque, ao meu ver, tinha uma relação parangolé-dança, porque o parangolé era a definitiva liberação de todas as estruturas que prendiam (Oiticica Apud Favaretto, 1992: 206).

O termo *pernambucália*, outro complicador das narrativas sobre o movimento tropicalista, foi utilizado pela primeira vez por Caetano Veloso (Veloso, 1999: 4) e é, por si só, indicador da pertinência de se pensar uma movimentação artística, no eixo Pernambuco-Paraíba-Rio Grande do Norte, digna de nota pelos que escrevem a história das vanguardas sessentistas enquadrando-as dentro de um Movimento Tropicalista. Este trabalho já demonstrou a importância que as próprias versões que inventam uma “verdade tropical” dão à musicalidade pernambucana, particularmente à Banda de Pífanos de Caruaru. Mas tudo se passa como se esta musicalidade, este potencial de revolução cultural, fosse uma matéria prima inexplorada e invisível aos próprios pernambucanos, que só se dariam conta de sua existência depois da mítica vinda de Gilberto Gil a Pernambuco. São, portanto, versões que deixam, caprichosamente na sombra, sujeitos que tiveram grande importância neste processo de rompimento com a idéia de que existe uma “tradição brasileira” e que esta deve ser o vetor sagrado da cultura brasileira. Em Pernambuco, mais do que na Bahia ou em qualquer outra região do Brasil, os jovens vanguardistas tiveram que enfrentar – até fisicamente – a fúria de subjetividades reacionárias que não admitiam modelos alternativos, circulantes, que se

movimentavam no sentido de questionar patriarcas da cultura brasileira. Enquanto estes patriarcas condenavam as “estrangeirices”, defendendo uma cultura brasileira erudita³, jovens pernambucanos, articulados principalmente em torno de Jomard Muniz de Brito, proclamavam, espremidos entre a tradição tropicológica armorial e a esquerda universitária com suas conexões binárias e maniqueístas, que

Se em cada mente u-ni-ver-si-tá-ria ecoa – em forma de coágulo ou de coalhada um projeto socialista dobrável para o Brasil, em cada coração solidário no trópico de pernambucâncer repercute a chama, no mínimo, de uma REVOLIÇÃO CULTURAL. Querer de novo a cultura como linguagem do comportamento, EXPERIMENTAR O EXPERIMENTAL, economia libidinal, política do corpo e transcorporal, umbanda transcenden-tal e qual, nada igual ao materialismo dialético-existencial nos trópicos, nas Áfricas e PANAMÉRICAS. Gramática de todos os erros. Perversões sem medo. Pan-sexualidade, gozo sem culpabilidade. Generosidade sem cristianismo nem comunismo. A favor de todas as legalizações partidárias, como sempre fomos. Pela coragem maior de investir em coisas sem importância, maior ou menor, de essência ou aparência, estrutural ou epifenomenal (Brito, 1992: 74).

Um dos diferenciais do Tropicalismo na história da cultura brasileira, aquilo que justificaria a sua nomeação, seria a sua capacidade de deixar “à mostra nossa fragmentação cada vez mais explosiva e um despedaçamento progressivo de todas as interpretações organizadoras de nosso "real" (Albuquerque Jr., 1994: 366). Nesse sentido, muito antes dos festivais de 1967 – os quais demarcariam o início de um movimento tropicalista –, ou da mítica viagem de Gilberto Gil a Caruaru, Jomard Muniz de Brito já vinha assumindo a tarefa de pensar a cultura brasileira em termos de seu caráter farsante e surreal, mapeando as contradições do homem brasileiro (Brito, 1964) e construindo uma teoria que desnudava “uma visão brasileira complexa, contraditoriamente subdesenvolvida” (Rocha, 1997: 267). Se os critérios para estar nomeado no núcleo fundador da Tropicália forem cronológicos, inscreva-se ali o nome de Muniz de Brito, que com o seu ensaio de 1964 (Brito, 1964), complementado pelo de 1966 (Brito, 1966), estabeleceu uma verdadeira interpretação do espírito brasileiro através, justamente,

³ Ver, a esse respeito: BRITO, J. M. de. Ariano Imortal, Imortal! In: Nordeste Econômico. Recife, agosto de 1989.

Da evolução & contradição do canto: desde o canto de 22 até o canto de hoje. Dois cantos revolucionários, o primeiro arrebatando com o academismo e o obscurantismo, o de hoje enfrentando o terrorismo. Em 22 cantavam os dois Andrades, hoje cantam Nara e Betânia. Contra os quatro, em todas as épocas, a censura e a polêmica, a recusa e o aplauso. São as vozes de uma crise, são os tumores líricos que explodem nos tempos de guerra (Rocha, *apud* Brito, 1966: 06).

Jomard não apenas teorizou sobre uma cultura e arte de vanguarda, mas envolveu-se diretamente nos acontecimentos que, despertando amores e ódios – no caso pernambucano, mais ódios do que amores – pretextaram falar-se, hoje, de um movimento tropicalista. Redigiu e assinou, ao lado de Aristides Guimarães e Celso Marconi, o primeiro manifesto tropicalista nordestino – “Por que somos e não somos tropicalistas” –, o qual chocou à elite recifense “tanto quanto as primeiras passeatas dos camponeses das ligas pelas avenidas da capital pernambucana” (Telles, 2000: 113); Juntou-se aos grupos “Laboratório de Sons Estranhos” e “Arame Farpado”, ambas bandas de som experimental, para promover shows que sacudissem a “careta Recife”, a exemplo de *2001: O tempo e O Som*, no qual agitava a platéia com cartões-perguntas, uma variante do Poema/Processo, levando alguns a compararem o final do show com “o da peça HAIR, quando os assistentes são convidados a dançar com os atores” (Telles, 2000: 125). Mas assim como aconteceu com inúmeros outros sujeitos, a despeito de todo este evidente envolvimento com as vanguardas sessentistas, Jomard não habita a Verdade Tropical. Em fins da década de noventa, Caetano procurou justificar sua ausência, assim como da pernambucália, nos seguintes termos:

Pernambuco está muito presente no livro e na formação do Tropicalismo, por causa da vinda de Gil e da repercussão que aquilo teve. Eu digo que o Tropicalismo é filho da lição de Pernambuco... Na verdade nós tivemos um contato com os tropicalistas pernambucanos que se intensificou posteriormente ao Tropicalismo. Em 68 houve uma colaboração, mas não era tão decisiva para a formação do Tropicalismo. Eu acho que seria melhor se tivesse sido mencionada, de toda maneira, mas não acho que, como informação sobre o Tropicalismo, essa ausência se faça muito nociva. Esse diálogo que foi esboçado no período propriamente tropicalista, ele se intensificou depois. E depois é que houve um acompanhamento do que era feito pelos tropicalistas de Pernambuco. Isso pode ser injusto com os pernambucanos, mas não com o Tropicalismo (Velloso *apud* Telles, 2000: 119).

Cruel regime de verdade que limita à “vinda de Gil” a importância da pernambucália. Mas longe de lamúrias bairristas ou regionalistas, este regime de verdade é útil para pensar historicamente o processo cultural de invenção de objetos. Aceitamos com mais tranquilidade situações como essa quando lembramos que os discursos se valem, justamente, da Interdição, da separação e da vontade de verdade para controlar, através da palavra proibida, da segregação e da delimitação e localização da verdade, o processo de objetivação das coisas (Foucault, 1996).

As obras de artistas como Tom Zé, Hélio Oiticica, José Agrippino de Paula e Jomard Muniz de Brito oferecem argumentos para se repensar a Verdade Tropical. Por um lado, tais obras permitem enxergar no núcleo articulado a Caetano Veloso e Gilberto Gil apenas um, entre múltiplos devires tropicalistas; por outro lado, ao favorecerem o questionamento a uma verdade singular, suficiente em si mesma, estas obras permitem entender o tropicalismo como algo mais amplo e plural, expressivo, historicamente, de uma profunda renovação das artes nacionais em diferentes campos e não apenas na música. Em maior ou menor grau e fora do âmbito deste esforço discursivo que articulou exclusivamente ao grupo baiano a Verdade Tropical, estes artistas e suas obras se comunicaram de alguma maneira, “pegando ondas portadoras, fazendo surf na articulação de toda espécie de vetores de inteligência coletiva” (Guatarri e Rolnik: 1986: 13) e, portanto, compondo também a cena tropicalista.

E não se trata de propor uma inversão do exercício discursivo, excluindo a arte de Caetano Veloso e Gilberto Gil deste universo de “ondas portadoras”. Trata-se, antes, de demonstrar que o processo de nomeação do movimento tropicalista varre para a margem outros tantos nomes que, a partir da década de sessenta, estiveram empenhados no processo de redefinição e de universalização da arte brasileira. Se há um ponto de comunicação entre as diversas vanguardas artísticas dos anos sessenta, este está no esforço para justapor – nos diferentes campos da arte brasileira e não apenas na música – elementos diversos das culturas brasileira e internacional, com o objetivo de trazer para o centro da produção artística nacional, operando um processo de desmistificação, as contradições históricas do Brasil Tropical. Não é suficiente, portanto, pensar apenas o cafonismo e o humor como práticas construtivas de um projeto tropicalista, assim como não é suficiente pensar apenas as rupturas no campo da música como expressão síntese da atualização do campo artístico nacional à emergência da pós-modernidade no Brasil.

O Tropicalismo é múltiplo, tanto do ponto de vista de seus campos de ocorrência, quanto em relação a seus sujeitos. A identidade entre as diversas virtualidades tropicalistas não está no modo como estas virtualidades se comunicam esteticamente, mas na unanimidade destes sujeitos em relação à necessidade de desentranhar novas linguagens.

As múltiplas vanguardas artísticas dos anos sessenta testemunham a fermentação no Brasil dos anos sessenta, entre artistas de um modo geral, de um esforço para desmontar ou desconstruir uma concepção idealizada da arte, rompendo com a imposição de realidades e individualidades prévias. O que a arte brasileira propôs, no processo de sintonia com a matéria prima que era então gerada pela emergência da pós-modernidade no país, foi o fim da representação e da contemplação, reposicionando não apenas o artista, mas também o próprio conceito de arte e, bem como, a participação do consumidor, que não terá mais sua experiência limitada à audição ou à visão, mas será desafiado a participar numa crescente escala sensorial, emprestando seu corpo, seu “eu” como requisito construtivo da obra de arte.

A questão da linguagem, então, é marcante nas vanguardas brasileiras dos anos sessenta. A apropriação de materiais e símbolos comerciais como referência para a produção artística – a coca-cola, em Caetano Veloso; a gin-tônica, o milk-shake, em Agrippino de Paula; a feira, o sorvete-morango, em Gilberto Gil; o parque industrial, em Tom Zé, etc – impunha uma nova relação com a linguagem, tanto por parte dos artistas como, do mesmo modo, por parte dos consumidores de arte. Os critérios reconhecidos pelo público – como o engajamento político, por exemplo – e sancionados pelas comunidades de artistas – nos festivais, nas bienais, etc – não eram mais suficientes para a recepção e tradução das obras, por parte dos consumidores, nem, tampouco, serviam para traçar os limites da expressão artística, por parte de artistas em geral. A percepção desta condição histórica, assim como o mergulho que é feito nela, representa o ponto de comunicação das diversas virtualidades que foram abrigadas sob o guarda-chuva da Tropicália.

Um dos gestos mais radicais nesta nova ordem da linguagem e das expressões da arte foi o projeto *Navilouca*, idealizado por Torquato Neto e Wally Salomão no início dos anos setenta. Inspirada na obra de Michel Foucault – cujas pesquisas sobre a loucura tornaram conhecido um vigoroso processo de segregação dos loucos, os quais eram,

durante a Idade Média, enclausurados num navio, a nau dos loucos, e obrigados a vagar a esmo pelos mares (Foucault, 1978) –, Navilouca é uma revista rica em poemas visuais que, hipoteticamente, transcenderiam a barreira da língua. A idéia, com a Navilouca, era juntar trabalhos das mais diferentes tendências, mas que pudessem se enquadrar dentro deste projeto de fundação de uma nova linguagem: criar novas formas de comunicação, romper com o estabelecido, introduzir a resistência e a desorganização nos canais legitimados pelo sistema (Holanda, 1985).

Entre outros, o número único de Navilouca reúne Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Hélio Oiticica, Ligia Clark, Caetano Veloso, Torquato Neto, Wally Salomão, Jorge Salomão, Chacal, Ivan Cardoso, Oscar Ramos e Luciano Figueiredo. Os trabalhos variam desde um esforço para transformar em poesia o dia-a-dia das notícias policiais, com colagens de recortes de jornais, a textos poéticos cuja identidade é a tentativa de fundação de uma nova gramática comunicativa. Por um lado, os aqualoucos⁴ propõem um renascimento de si mesmos, procurando escapar dos significados impressos em seus corpos; por outro, propõem um dismantelamento das palavras, uma desordenação das letras, um abalo na ordem da comunicação. *Na esfera da produção de si mesmo*, de Wally Salomão, é um bom exemplo do esforço desconstrutivo de Navilouca:

Tenho fome de me tornar em tudo que não sou
ME inventar um outro:
Sailor of all moons.
Era um escritor singular era um escritor singular era um escritor singular era
um escritor singular era um escritor singular era um escritor singular era um
escritor era um
um um qu'espremeu toda sua vida num sumo suco cifrado.
(...)
Dentro do no peito envolvido pela mesma carcoma camada esverdeada que
recobre as estátuas as guardas de estáduas – PÁTINA NO TEMPO.
Tenho fome de me tornar em tudo que não sou
(...)
as palavras em liberdade (Navilouca, 1972: 17).

A contribuição de Hélio Oiticica, por sua vez, é uma condenação às “mentalidades lineares”, as quais, impregnadas pelo conceito de “tipos fixos”, não perceberiam que as experiências experimentais teriam deslocado as coordenadas de contato entre o produtor e o consumidor de arte. Estas mentalidades lineares, diz Oiticica, “procuram tipos quando deveriam procurar protótipos”. Exemplos de protótipo, segundo Oiticica, seriam

⁴ Aqualouco passou a ser, em inícios dos anos setenta, todos aqueles sujeitos envolvidos com experimentalismo e que estivessem no circuito que resultou na “navilouca”. O aqualouco, então, é um tripulante da navilouca.

o filme *Nosferato*, de Ivan Cardoso, e os seus *Parangolés*, cuja identidade estaria no fato de que “os personagens não são personagens à procura de um ator como as capas não são objetos d’arte: são simultaneidade-protótipos que anulam o conceito de estilo” (Navilouca, 1972: 29).

Em todas as páginas de Navilouca, portanto, encontram-se manifestações por uma nova linguagem. A palavra é o tema central. Transcendê-la, superá-la, transformá-la é a principal empreitada. É claro que um projeto como este, inscrito no âmbito da arte, tem implicações em diferentes campos, particularmente no campo da relação autor-obra-público: o consumidor é crescentemente requisitado a participar preenchendo lacunas que são deliberadamente criadas para promover uma revolução nesta relação espectador-obra.

É fato que as obras de Agrippino de Paula, Caetano Veloso, Tom Zé, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Torquato Neto, Jomard Muniz, Glauber Rocha, Gilberto Gil, Mutantes, Ivan Cardoso e muitos outros se comunicam em vários aspectos, assim como se negam em outros. Todos, entretanto, podem ser igualados no aspecto de romperem com os códigos tradicionais de reconhecimento da arte, particularmente redefinindo a questão da relação entre política e arte. Estes sujeitos adotaram como dicção a ambiguidade, ousando mergulhar em experimentos de comunicação que, embora não tenham vencido sempre, ajudaram a revolucionar os critérios reconhecidos e sancionados pelo público brasileiro para a arte nacional. A introdução do corpo na arena da política, assim como o rompimento com o lirismo, puramente, ou com o engajamento político, em moldes tradicionais, contribuíram para que o próprio público, consumidor de arte, se redefinisse também, em termos de gostos e conceitos.

O processo de captura e de objetivação destas manifestações, entretanto, foi feito no sentido de inventar uma tradição. Por um lado, os múltiplos projetos dos anos sessenta no Brasil foram dissolvidos em apenas dois: uma direita e uma esquerda; por outro lado, as manifestações “não-engajadas” foram igualadas à alienação e ao vazio e limitadas a um pequeno número de sujeitos, quase sempre ligados ao campo da música. Ambas as abordagens são insuficientes para dar conta das condições de existência no período. As manifestações culturais “não-engajadas” só podem ser nomeadas assim em termos dos critérios tradicionais – lirismo, engajamento político – de decodificação das obras de arte. Fora desta camisa de força é possível verificar que aquelas manifestações

representaram uma tentativa de redefinição e de reposicionamento não apenas da cultura brasileira, mas da própria idéia de Brasil, num contexto de emergência da pós-modernidade no País.

A vinculação do exercício de redefinição do Brasil – tal como o propuseram as vanguardas artísticas dos anos sessenta – à condição histórica de emergência da pós-modernidade brasileira, diz respeito ao fato de que é a partir de meados da década de sessenta, especialmente face ao processo de expansão de modernas tecnologias no país – onde se incluem a crescente popularização da televisão e a relativa multiplicação dos computadores – que a sociedade brasileira, no lastro do que ocorrera e ocorria em outras regiões do planeta, passa crescentemente a lidar mais com signos do que com coisas. Liberadores que emergem na época, como a pílula, o rock, o motel e a minissaia, “preparam a paisagem desolada da civilização industrial para a quermesse eletrônica pós-industrial” (Santos, 1986: 21), contribuindo para a geração de uma condição histórica pós-moderna que viria a ser marcada por um *Habitus Psíquico* (Jameson, 1996: 22), isto é, por uma nova forma de agir e de pensar que efetivamente geraria uma quebra radical de conceitos, carimbando os anos sessenta como um momento de ruptura de gerações (Jameson, 1996: 23). Nesta condição histórica, os sujeitos passam a olhar com desconfiança para o mundo nomeado, problematizando não apenas categorias objetivas, como o progresso, mas rebelando-se contra os costumes. Esta configuração, por sua vez, marcará o campo político, na Pós-Modernidade brasileira, com um deslocamento do sótão ao porão. A política escorregará do macro para o subterrâneo, fazendo emergir a micropolítica. A mídia, ao simular o cotidiano brasileiro – principalmente através das radionovelas e, pouco depois, com as telenovelas –, promoverá um crescente apagamento da diferença entre real e imaginário, instaurando aquela que é a marca distintiva do ambiente pós-moderno: entre as pessoas e os objetos estão os meios tecnológicos de comunicação, os quais hiper-realizam o mundo, apreendendo-o num espetáculo. As pessoas no Brasil – conforme procurei demonstrar –, a partir de meados da década de sessenta, se sentirão submetidas a um bombardeio de informações parcelares e aleatórias – viagens espaciais, transplantes, etc. –, o que contribuirá para uma desreferencialização do real e, bem como, para a geração de uma crise no âmbito das identidades culturais, uma vez que se o real referente se complexifica, também os sujeitos se dessubstancializam. É esta condição histórica que

irá impor, especialmente às vanguardas artísticas, a necessidade de ressignificar o mundo, renomeando-o. Decorre deste quadro uma mudança geral na signagem das coisas nos anos sessenta, enquanto neste mesmo quadro reside o princípio diluidor e desconstrutor dos movimentos da juventude urbana no Brasil do período. Integrados à vida urbana – e portanto habitando um empório de estilos – estes diversos sujeitos ofereceriam à cultura brasileira o corpo-transbunde-libertário como alternativa não apenas ao corpo-militante-partidário, mas como instrumento de redefinição dos antigos lugares construídos em torno de nomes também antigos.

Bibliografia

- ALBUQUERQUE JR., D. M. de. 1994. *Um engenho anti-moderno: a invenção do Nordeste e outras artes*. Campinas-SP: UNICAMP. Tese de doutoramento.
- BAPTISTA, A. 2003. In: <www.uol.com.br/tropicália>. Último acesso em abril de 2003.
- BANDA DE PÍFANOS DE CARUARU. 1992. A mais autêntica Música Popular do Nordeste. Folheto de divulgação de show no Centro Acadêmico da Escola de Engenharia Mauá – RJ. [s/e].
- BRITO, J. M. de. 1966. *Do Modernismo à Bossa Nova*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- _____. 1992. *Brasil Brasilírico Bordel* – antropologia ficcional de nós mesmos. Recife: Comunicarte..
- _____. 1964. *As contradições do homem brasileiro*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- CALLADO, C. 1997. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34.
- CASTELO BRANCO, E. de A. 2005. *Todos os dias de paupéria: Torquato Neto e a invenção da tropicália*. São Paulo: Annablume.
- FAVARETTO, C. 1992. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- FOUCAULT, M. 1996. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola.
- _____. 1978. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva.
- GUATARRI, F. e ROLNIK, S. 1986. *Micropolítica*. Cartografias do desejo. Petrópolis – RJ: Vozes.
- HOLANDA, H. B. de. 1985. *Treze anos depois artistas e poetas voltam à navilouca*. Jornal do Comércio. Rio de Janeiro, domingo, 24 e 2ª feira, 25 de novembro de 1985.
- JAMESON, F. 1996. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática.
- NAVILOUCA. 1972. Número único. Rio de Janeiro: Edições Gernasa.
- PAULA, J. A. de. 1988. *Panamérica*. São Paulo: Max Limonad.
- VEJA. 2000. Edição 1702, de 30 de maio de 2000.
- ROCHA, G. 1997. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.

- RODRIGUES, J. 2002. Gil Chora. In: Caruaru Hoje. Caruaru (PE), Ano II, nº 11, abril e maio de 2002
- SANTOS, J. F. dos. 1986. O que é Pós-Moderno. São Paulo: Brasiliense.
- TELES, J. 2000. *Do Frevo ao Mangue Beat*. São Paulo: Editora 34.
- TOM ZÉ. 2003. In: TROPICÁLIA <www.uol.com.br/tropicália> Último acesso em abril de 2003.
- T. NETO & G. GIL. 1968. *Marginália II*. In: Gilberto Gil. Long Playng. Philips.
- VELOSO, C. 1999. *Dostoiévski, Ariano e a pernambucália*. Folha de São Paulo. São Paulo, 2 de novembro de 1999. Sétimo caderno.
- _____. 1997. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. 1988. *Literatura comentada*. São Paulo: Nova Cultural.