

Ênio Bernardes de Andrade\*

Universidade Federal de Uberlândia

## Alguns cruzamentos intermidiais em *Tropicália ou Panis et Circensis*

**Resumo:** Este artigo discute a abordagem da canção sob a perspectiva teórica da intermedialidade, e analisa o caráter intermidial do disco *Tropicália ou Panis et Circensis* (Veloso et alli 1968), tomando como recorte alguns de seus paratextos e canções. São estabelecidas conexões entre as práticas de intermedialidade e os pressupostos da Antropofagia de Oswald de Andrade, integrada ao projeto tropicalista sob a mediação do crítico e poeta Augusto de Campos. No disco, são observadas ocorrências de processos de combinação, transposição e referência intermediária, de acordo com as categorizações propostas por Rajewsky (2012), incluindo um caso de ékphrasis. Por meio desses exemplos, evidencia-se o caráter intermidial das criações tropicalistas, que, ao mesmo tempo, operam no texto intermídia da canção e relacionam-se com outras mídias, em um processo de entrecruzamento de fronteiras.

**Palavras-chave:** intermedialidade, canção, poesia, *Tropicália*, Antropofagia

**Abstract:** This article discusses the song's approach from the theoretical perspective of intermediality and analyzes the intermedial character of the record *Tropicália ou Panis et Circensis* (Veloso et alli 1968), taking as cut-outs some of its paratexts and songs. Connections are established between the intermediality practices and the assumptions of Oswald de Andrade's Anthropophagy integrated to the tropicalist project under the mediation of the critic and poet Augusto de Campos. On the record combination processes incidences, transposition and intermediate reference are observed according to the categorizations proposed by Rajewsky (2012), including an ekphrasis case. Through these examples, the intermedial character of tropicalist creations is evidenced, which at the same time operate in the middle text of the song and relate to other media in a crossing borders process.

**Keywords:** intermediality, song, poetry, *Tropicália*, Anthropophagy

## 1. Canção e intermedialidade

A canção é uma arte de mistura. Uma mescla que se dá, no momento da composição, no amálgama entre texto verbal e melodia, sincronizados em uma mesma sequência de notas e sílabas dispostos no tempo rítmico. Esta unidade primeira concretiza-se na voz performativa, em conjunto com os arranjos instrumentais e com a mixagem sonora, além de incorporar elementos visuais, em capas de discos, produções em vídeo, apresentações ao vivo e outros tantos possíveis contextos.

Diante desta característica da linguagem da canção, situar seu campo de estudos é tarefa complexa, não havendo, ainda, uma área acadêmica específica que a trate como objeto. Ainda assim, diante de sua forte inserção na sociedade das mídias, a canção vem sendo estudada em diferentes campos teóricos, tais como a semiótica, a literatura, a comunicação, a filosofia, a antropologia, a história e a música, com destacada atuação, no Brasil, de estudiosos como Luiz Tatit, José Miguel Wisnik, Arthur Nestrovski e Lorenzo Mammi, além de trabalhos críticos de intelectuais como Augusto de Campos e Silviano Santiago, dentre outros.

Neste sentido, os estudos de intermedialidade, voltados para as relações entre diferentes artes e mídias (Clüver 2006: 18), apresentam-se como terreno profícuo para as pesquisas sobre a canção, tanto pelo caráter de fusão vocalizada entre palavra e música que a distingue, como diante de suas relações com as mídias da sociedade contemporânea (TV, rádio, internet), além do diálogo constante com outras linguagens artísticas.

A pertinência da abordagem da canção pelas pesquisas de intermedialidade é apontada por Clüver:

um caso diferente mas igualmente complexo de co-presença de dois sistemas de signos é a canção. A musicalização de um poema não é equivalente a uma ilustração visual: não há justaposição, mas fusão dos textos verbais e não-verbais. [...] O que vale lembrar é que o poema na canção é um texto diferente do poema fora dela; e ainda que a partitura musical possa ser executada sem a letra, ela também será um texto diferente sem as palavras. (Clüver 1997: 49)

Compreendendo a canção como junção entre diferentes sistemas de signos, podemos situá-la entre as práticas de “intermedialidade no sentido de combinação de mídias”, um dos três grupos de fenômenos intermediáticos apresentados por Rajewsky (2012: 58). A canção corresponde, desta forma, a um “texto intermídia”, ou seja, aquele que “recorre a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis” (Clüver 2006: 20).

Como texto intermídia, a canção não deixa de carregar em si os aspectos comuns aos sistemas de signos que a constituem: vale-se de recursos próprios à poesia, tanto no campo sonoro – paranomásia, rima, ritmo –, quanto nas figuras retóricas – metáfora, metonímia; e explora a construção musical em diferentes campos e escalas harmônicas,

divisões rítmicas, andamentos, arranjos, além das possibilidades técnicas de gravação. Mas, tornando-se uma unidade de signos indissociáveis, constitui-se como linguagem específica, para além da soma das partes, na qual interessa, sobretudo, a combinação entre os componentes.

Embora haja publicações de livros com letras de canção, ou versões instrumentais de músicas criadas com letra, tais registros não correspondem à materialidade da canção, que se concretiza na voz, e não na palavra escrita ou na melodia. E a voz não cumpre o mero papel de unir texto e música, sendo ela própria imbuída de sentidos. Como afirma Paul Zumthor (2010: 9), “a voz é uma *coisa*: descrevem-se suas qualidades materiais, o tom, o timbre, o alcance, a altura, o registro... e a cada uma delas o costume liga um valor simbólico”.

Se a matriz composicional está na junção entre texto e melodia, a voz concretiza-se sempre em performance, e cada interpretação difere da outra. Some-se a isso os diferentes contextos de visualidade na apresentação das canções, que abrem espaço para a presença do corpo, das roupas, cenários e luzes, de apresentações gráficas e de produções videográficas que passam a compor os sentidos daquilo que é cantado.

Além da categoria de “intermidialidade no sentido de combinação de mídias”, definido por Rajewsky (2012: 58), a canção pode, em determinados casos, incorporar a coexistência das duas outras modalidades de fenômenos intermidiáticos apresentadas pela teórica, a saber: “intermidialidade no sentido estrito de transposição midiática”, quando, por exemplo, um poema publicado em livro é transformado em canção por um compositor; e “intermidialidade no sentido estrito de referências intermidiáticas”, como nos casos em que uma letra ou melodia fazem referências a um filme, a uma pintura, a um programa de TV.

Tais possibilidades abrem um campo para o estudo das relações de interação intermidiática entre a canção e outras mídias e linguagens artísticas, inclusive a poesia escrita, compreendida como forma distinta. É o que acontece, por exemplo, no caso da incorporação, pelo movimento tropicalista, no final dos anos 1960, dos pressupostos da Antropofagia de Oswald de Andrade (década de 1920), em uma ponte que contou com a colaboração direta do poeta concreto Augusto de Campos.

## 2. A Antropofagia intermidial do Tropicalismo

Ainda no período de explosão da Tropicália, Caetano Veloso é categórico ao assumir a incorporação da Antropofagia oswaldeana, em uma entrevista a Augusto de Campos: “o Tropicalismo é um neo-Antropofagismo” (*apud* Campos 1974: 207). Tal relação é estabelecida com interferência do próprio Augusto: foi o crítico quem definiu a faixa “Tropicália” – lançada no primeiro disco solo de Caetano Veloso (1967) – como “a nossa primeira música Pau-Brasil, homenagem inconsciente a Oswald de Andrade, de quem Caetano ainda não tinha conhecimento, quando a escreveu” (*ibidem*: 162-163). A composição de Caetano foi, de fato, criada a partir de um diálogo intertextual, mas não com o campo da poesia escrita,

e sim com uma canção do sambista Noel Rosa, da década de 1930 (Veloso 1997: 184). Entretanto, após travar contato com o comentário crítico de Augusto, e com a leitura de livros de Oswald de Andrade – dados de presente pelo poeta concretista (Campos 1974: 204) – Caetano Veloso passou a assumir a Antropofagia como uma marca do projeto tropicalista.

A partir dessa mediação, estabelece-se, no campo da canção popular, referência intermediária a um movimento da tradição literária escrita, cuja visão se abre a qualquer linguagem artística, tendo em vista o caráter intermediário do Modernismo brasileiro, explicitado na presença de diferentes artes – literatura, artes visuais, música – na Semana de Arte Moderna de 1922.

Por meio da Antropofagia, Oswald de Andrade provocava um princípio geral de devoção crítica e criação transformadora, estimulando, inclusive, a quebra de fronteiras entre as diferentes mídias, para além das formas pré-estabelecidas, como se pode depreender de sua máxima: “só me interessa o que não é meu” (Andrade 1978: 13). A inserção de seu projeto em um universo intermediário é explícita no “Manifesto da poesia Pau-Brasil (anterior ao “Manifesto antropófago””, o qual, apesar de trazer a expressão “poesia” no título, carrega uma série de referências a outras artes:

Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. [...] Ágil o teatro, filho do saltimbanco. [...] Quadro de carneiros que não fosse lã mesmo, não prestava. A interpretação do dicionário oral das Escolas de Belas Artes queria dizer reproduzir igualzinho. [...] Na música, o piano invadiu as saletas nuas, de folhinha na parede. Todas as meninas ficaram pianistas. Surgiu o piano de manivela, o piano de patas. A pleyela. E a ironia eslava compôs para a pleyela. Stravinski. (*idem*: 5-7)

Música, teatro e artes plásticas figuram no panteão da revolução crítica oswaldeana, ao qual se integra, no “Manifesto antropófago”, a forma artística mais recente e moderna: “o cinema americano informará” (*idem*: 14). O princípio de incorporação criadora, neste segundo manifesto, ressignifica as formas do passado com um intento de inovação estética, pressuposto análogo ao do Tropicalismo. Em ambos os casos, a interação devoradora entre as diferentes mídias é apresentada como gesto renovador.

Foi diante da peça *O Rei da Vela* – escrita por Oswald de Andrade na década de 1930 e só montada 30 anos depois, pelo Teatro Oficina de Zé Celso Martinez Corrêa – que Caetano Veloso percebeu a inserção do Tropicalismo em uma movimentação maior que acontecia no Brasil: “um movimento que transcendia o âmbito da música popular” (Veloso 1997: 244). Com esse olhar para além do campo estrito das canções, Caetano conjugou, desde o início de sua carreira, sua figura de compositor com a de crítico das artes e da cultura, como podemos observar em seus textos reunidos pelo poeta Waly Salomão em *Alegria, Alegria* (1977), com escritos datados a partir de 1965, nos quais somos provocados pelos cruzamentos de sua escrita, ao tratar, por exemplo, do “específico fílmico”: “era a alegria

social, quero dizer: era a linguagem comum e era para mim o mais importante. [...] Tudo era panorâmica e travelling e música” (Veloso 1977: 32-33). Posteriormente, em seu retrospectivo *Verdade Tropical*, Caetano rememora criticamente o conjunto de inquietações que levou à explosão tropicalista, as quais alimentaram-se, antropofagicamente, de uma miscelânea formada pelo universo cancional – do rádio dos anos 1930 à Bossa Nova, chegando à Jovem Guarda e aos Beatles – em conjunto com uma série de movimentos e obras exteriores ao território da canção: além de Oswald de Andrade e do Teatro Oficina, o Cinema Novo de Glauber Rocha, o livro *Panamérica* de Zé Agrippino, a música erudita de vanguarda, a arte *pop* de Andy Warhol, a poesia concreta (*ibidem*).

E, ampliando esses campos de interações, o Tropicalismo edificou-se sobre um território de mídias, tocando suas canções no rádio, vendendo discos e ocupando a TV no momento em que esta passava a desempenhar um papel central na cultura brasileira, tendo na canção seu carro chefe, em programas de auditório e festivais. Foi na televisão, no Festival da TV Record, em 1967, que Caetano Veloso e Gilberto Gil apresentaram o projeto tropicalista para o grande público e para a crítica, com as apresentações de “Alegria, alegria”, por Caetano e de “Domingo no parque” por Gil. A consciência da interação com a mídia televisiva, sendo o próprio artista um produto desta mídia, é um dos gestos antropofágicos e intermediáticos característicos da visão tropicalista: “eu cumpria (com prazer) o papel de ídolo de TV, em nome da paixão pela ‘linha evolutiva’ de nossa música popular” (*idem*: 221).

Compreendemos, desta forma, que além de sustentar-se em uma linguagem de natureza intermidial – a canção – a *Tropicália* corresponde a um movimento de amplo teor intermediático, ou mesmo situado dentre “aquelas configurações midiáticas que apresentam essa tendência rumo à mescla ou dissolução das fronteiras entre as diferentes formas de mídia ou arte” (Rajewsky 2012: 55). Sendo a mistura o princípio definidor da *Tropicália* (Tatit 2008: 104), o procedimento tropicalista incorpora os processos de “combinação”, “referência” e “transposição” entre diferentes mídias, abordados conforme as categorias teóricas propostas por Rajewsky (2012: 58).

Buscaremos apontar alguns destes casos específicos de cruzamentos intermidiais de fronteiras no disco *Tropicália ou Panis et Circensis*, álbum coletivo lançado em 1968 por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Os Mutantes, Tom Zé e Nara Leão, junto dos poetas Torquato Neto e Capinam, e ainda do maestro de vanguarda erudita Rogério Duprat.

### 3. Paratextos intermidiais

O conceito de paratexto foi desenvolvido por Gérard Genette, em busca de uma definição teórica para aquilo que acompanha o texto propriamente dito. Esta terminologia abrange

certo número de produções, verbais ou não, como um nome de um autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele [texto], mas

que, em todo caso, o cercam e o prolongam, exatamente para *apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais amplo: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua “recepção” e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro. (Genette 2009: 9)

Um disco lançado como LP não é propriamente um livro, mas podemos identificar este mesmo conjunto de produções em sua apresentação: título, capa, contracapa e nome do autor, valendo-se de signos verbais e não verbais para tornar seu conteúdo presente. Nesse sentido, podemos tomar de empréstimo a definição de paratexto dos livros para os discos, depreendendo dessa terminologia a importância de tais recursos para os sentidos da obra.

Dito isso, abordaremos o título *Tropicália ou Panis et Circensis* como um paratexto, que não faz parte das canções que compõem a obra, mas que lhe infere sentidos em sua apresentação ao mundo. A primeira e mais conhecida parte deste título, *Tropicália*, é utilizada não somente para o disco, mas para todo o movimento em que se insere. E trata-se do nome da já mencionada canção de Caetano Veloso, emblemática do Tropicalismo, que não figura no álbum em questão, e sim no primeiro disco solo de Caetano, lançado um ano antes.

A origem desse título está em uma obra de outro autor, de outra mídia. *Tropicália* é o nome de um trabalho do artista plástico Hélio Oiticica, como relata o compositor:

Luís Carlos Barreto [...] impressionou-se com essa canção (o que é perfeitamente coerente), e ao ser informado de que ela não tinha nome, sugeriu “Tropicália”, por causa, dizia ele, das afinidades com o trabalho de mesmo nome apresentado por um artista plástico carioca, uma instalação (na época ainda não se usava o termo, mas é o que era) que consistia num labirinto ou mero caracol de paredes de madeira, com areia no chão para ser pisada sem sapatos, um caminho enroscado, ladeado de plantas tropicais, indo dar, ao fim, num aparelho de televisão ligado, exibindo a programação normal. O nome do artista era Hélio Oiticica, e era a primeira vez que eu o ouvia. (Veloso 1997: 188)

Assim como no caso de Oswald de Andrade, Caetano Veloso, assumidamente, não conhecia o trabalho de Hélio Oiticica quando concebeu a canção; não se trata, pois, de um caso de transposição intermediática, o que teria ocorrido caso o autor tivesse composto a faixa como uma recriação poético-musical da instalação. Entretanto, a relação intermídia é estabelecida a partir do momento em que Caetano acata a sugestão de nomear sua canção com o título da obra de Oiticica, constituindo não uma transposição, mas uma referência intermediática, a qual aponta para a convergência entre a linguagem da canção (verbal e não verbal) e os signos da obra plástica (não verbais), convergindo em uma espécie de alegoria do Brasil, labirinto caótico e polifônico em que convivem a terra das plantas tropicais e o universo midiático da TV na era do consumo.

Outro paratexto, a contracapa do álbum, apresenta uma relação intermidial bastante inusitada. Nela, ao invés de um texto de apresentação do álbum (similar a um prefácio), como era comum nos discos da época, é exposto um roteiro cinematográfico com uma sequência de cenas fragmentadas, nas quais os personagens são os próprios artistas do disco coletivo, além do poeta concreto Augusto de Campos e do ícone da Bossa Nova, João Gilberto:



Fig. 1: Contracapa do disco *Tropicália ou Panis et Circensis*.

Neste roteiro nonsense, as falas das cenas vão delineando, de forma não linear e bem humorada, os pressupostos da mistura renovadora tropicalista, e da assimilação da sociedade midiática de consumo ao seu fazer artístico, como nos trechos:

TORQUATO – Será que o Câmara Cascudo vai pensar que nós estamos querendo dizer que bumba meu boi e iêiêiê são a mesma dança? [...]

ROGÉRIO DUPRAT – [...] Como receberão a notícia de que um disco é feito para vender? [...] Sabem vocês o risco que correm? Sabem vocês que podem ganhar muito dinheiro com isso? (Veloso *et alii* 1968)

O texto é construído como *script* de um filme, utilizando expressões características do universo do cinema – tais como *travelling*, *câmera*, *zoom*, *voz off*, *corta* – além de indicações de cenas externas ou internas, orientações para a luz e definições de locações e cenários. Toda esta construção nos leva a fingir acreditarmos na presença do roteiro de um filme, embora saibamos, por segurar a embalagem de um LP, tratar-se do roteiro cinematográfico de uma película que jamais existirá, cumprindo a função de apresentar, por seu caráter paratextual, o conteúdo poético-musical do disco.

A incorporação do cinema – linguagem artística característica da modernidade, posto que resultante do desenvolvimento tecnológico – aponta para o rumo proposto pelo Tropicalismo, de assumir a canção popular como forma da contemporaneidade midiática (como já fazia desde a Era de Ouro do rádio no Brasil, na década de 1930). Trata-se de um processo de assimilação e recriação análogo ao da Antropofagia, abrindo-se para a quebra de fronteiras entre as linguagens artísticas: devora-se o cinema, assimilando-o a uma mídia de outra natureza.

A própria classificação deste procedimento no campo das categorias intermediárias, conforme as proposições de Rajewsky (2012: 58), é complexa. Não corresponde a uma combinação, pois, sendo um paratexto, a contracapa não faz parte do corpo das canções. Também não se trata de uma transposição, pois não há um texto-fonte e um texto-alvo. Talvez possamos falar, detendo-nos ao conjunto da obra, em uma referência intermediária à linguagem do cinema em um disco de canções. Porém, a materialização textual inserida no paratexto tem a forma de um roteiro, e não de um texto cancional que se refere ao cinema.

De todo modo, tal apropriação da linguagem cinematográfica para a apresentação da obra em seus paratextos nos revela um caráter metalinguístico, no qual, em um disco de canções, a estética da mistura e a assimilação das marcas da contemporaneidade se dão pela introdução das técnicas de uma mídia exterior, em um objeto artístico que deveria, a princípio, ser um produto restrito ao âmbito da canção popular.

#### 4. Batmacumba e Lindonéia: transposição e éctrase

O disco *Tropicália ou Panis et Circensis* é composto por doze canções, repletas de cruzamentos intertextuais e intermediários, em uma estética de mistura de linguagens até então consideradas incompatíveis, subvertendo critérios de gosto e de crítica. Nesse amplo conjunto, tomaremos como recorte duas canções conhecidas pelas relações intermediárias que estabelecem, em via de mão dupla, com a poesia concreta e com as artes plásticas, respectivamente: “Batmacumba” e “Lindonéia”, ambas de autoria da dupla Caetano Veloso e Gilberto Gil.

A canção “Batmacumba”, interpretada pelos compositores em conjunto com Gal Costa e Os Mutantes, é uma das faixas do álbum que deixa transparecer de forma mais evidente a justaposição do arcaico e do moderno, um dos procedimentos tomados como marca do Tropicalismo pela crítica — embora não seja razoável reduzir a complexidade tropicalista a essa oposição, como ressalta o próprio Caetano (Veloso 1997: 450). Festivamente cantado sobre uma base de banda de rock, o texto do refrão condensa a cultura popular de ascendência africana – metonimicamente representada pela expressão “macumba” – com a nova cultura do rock, também pelo recurso da metonímia sintetizada no termo “iêiê”, referência ao iê-iê-iê de Roberto Carlos: “batmacumbaiêiê batmacumbaobá”.

O refrão é repetido em coro sobre a base musical, como acontece em muitos cantos da cultura popular religiosa de origem africana. Não há variações de acordes, como na música tonal, e sim a manutenção de um centro harmônico único, traço da música modal, característica das sociedades pré-modernas (Wisnik 2002: 75-79). Sobre esta invariabilidade, pontuam-se modulações na linha roqueira do baixo e da guitarra, comentários em violão, variações nas células rítmicas.

Trata-se de uma canção que se encaixa no processo entoativo de “tematização” (Tatit 1996: 22-23), caracterizado pelo canto em ataques consonantais curtos e segmentados, com acentos recorrentes, apresentando uma consonância entre o sujeito enunciador e o objeto tematizado. É, portanto, uma canção que celebra um tema: a junção pop-ritualística da macumba e do iê-iê-iê.

Ao contrário da forma mais comum das canções, em que os refrãos são intercalados por estrofes, em “Batmacumba” a evolução do texto cantado se dá pela decomposição do refrão, cujos versos vão perdendo uma sílaba a cada repetição, gerando novos signos, como, por exemplo, “batman”. Augusto de Campos (1974: 287) detectou nesse procedimento uma aproximação com a linguagem não-discursiva do concretismo, e propôs a apresentação escrita da canção na forma de um poema concreto:

```

batmacumbaiêê batmacumbaoba
batmacumbaiêê batmacumbao
batmacumbaiêê batmacumba
batmacumbaiêê batmacum
batmacumbaiêê batman
batmacumbaiêê bat
batmacumbaiêê ba
batmacumbaiêê
batmacumbaiê
batmacumba
batmacum
batman
bat
ba
ba
bat
batman
batmacum
batmacumba
batmacumbaiê
batmacumbaiêê
batmacumbaiêê ba
batmacumbaiêê bat
batmacumbaiêê batman
batmacumbaiêê batmacum
batmacumbaiêê batmacumba
batmacumbaiêê batmacumbao
batmacumbaiêê batmacumbaoba

```

Fig 2: Batmacumba (Caetano Veloso / Gilberto Gil), transposição em poema concreto por Augusto de Campos (1974: 288).

O que nos chama a atenção é o fato de que, embora tenha se tornado bastante conhecida, a versão escrita de “Batmacumba” não aparece no álbum *Tropicália ou Panis et Circensis*, que não contava com encarte com as letras das canções. Foi o próprio Augusto de Campos quem propôs essa forma, como fica claro no artigo em que o crítico e poeta a apresenta, introduzida pela afirmação: “escrita, a letra assumiria a seguinte configuração”

(*idem*: 287). O que houve, portanto, foi uma transposição intermediática da canção para o poema concreto, operada por Augusto de Campos, e não pelos compositores. A via é, portanto, da canção para a poesia visual, e não o contrário.

Destaque-se que a letra poderia ter sido escrita de formas diferentes: com espaços entre os versos, sem a aglutinação do “iêiê” ao “batmacumaba” (essa junção sim, apresentada no título da canção), ou mesmo sem os versos que se repetem (como é comum na escrita das letras). Houve um trabalho criativo do poeta para transpor a canção a um poema concreto, que assume a forma de um “k”, ou das asas de um morcego, em referência ao herói pop de histórias em quadrinhos *Batman*.

Devemos considerar, assim, que o procedimento visual do poema concreto não opera na estrutura do texto intermídia da canção, na qual o texto verbal se apresenta de forma vocalizada, e não escrita. Da mesma forma, no poema escrito, criado a partir de uma transposição intermediática, temos uma outra combinação intermedial, operada entre palavra e imagem, lidando com questões espaciais externas à materialidade sonora da canção.

É comum a afirmação de que “do trabalho coletivo tropicalista a única canção que realiza propositadamente uma noção concreta é ‘Batmacumba’” (PERRONE online). Entendemos, entretanto, que tal procedimento concreto não surge como intencionalidade propositada da composição, e sim da transposição intermedial operada por Augusto de Campos – uma interferência que acaba por marcar toda a recepção crítica da obra.

Há, por outro lado, uma faixa do álbum que corresponde a um processo intencional de transposição de outra mídia para a canção. Trata-se da canção “Lindonéia”, também assinada pela dupla Gil e Caetano. Conforme o relato do segundo (Veloso 1997: 274), a faixa, encomendada e interpretada por Nara Leão, foi composta como transposição intermediática do quadro “Lindonéia ou a Gioconda do subúrbio” de Rubens Gerchman, artista responsável pela capa do LP *Tropicália ou Panis et Circensis*, ligado aos movimentos da pop arte e da incorporação do *kitsch*, conhecido pelo epíteto “o rei do mau gosto”.



Fig. 3: *Lindonéia ou a Gioconda do subúrbio*, de Rubens Gerchman, <<http://www.institutorubensgerchman.org.br>> (último acesso em 01/03/2020).

O quadro constitui-se como obra visual, de linguagem não verbal, no qual incidem alguns signos verbais: “Um amor impossível / a bela Lindonéia / de 18 anos morreu instantaneamente”. Como descreve o próprio Caetano, a tela

representava, em traços distorcidos com dolorosa pureza, o que parecia ser a ampliação de um retrato três-por-quatro de uma moça pobre que – dizia o texto título – fora dada por perdida, emoldurada, à maneira kitsch dos retratos de sala de visitas suburbanas, por vidro espelhado com decoração floral. (*idem*: 274)

Por meio de uma transposição operada na combinação de textos não verbais e verbais característica da linguagem cancional, Gilberto Gil compôs a música – “um bolero entrecortado de iê-iê-iê” (*ibidem*) – enquanto Caetano se incumbiu da escrita da letra da canção, que manteve o nome “Lindonéia” e a história da suburbana desaparecida, com os versos:

Na frente do espelho  
Sem que ninguém a visse  
Miss  
Linda, feia  
Lindonéia desaparecida

Despedaçados, atropelados  
Cachorros mortos nas ruas  
Policiais vigiando  
O sol batendo nas frutas  
Sangrando  
Ai, meu amor  
A solidão vai me matar de dor

Lindonéia, cor parda  
Fruta na feira  
Lindonéia solteira  
Lindonéia, domingo, segunda-feira  
Lindonéia desaparecida  
Na igreja, no andor  
Lindonéia desaparecida  
Na preguiça, no progresso  
Lindonéia desaparecida  
Nas paradas de sucesso  
Ai, meu amor  
A solidão vai me matar de dor

No avesso do espelho  
Mas desaparecida  
Ela aparece na fotografia  
Do outro lado da vida  
(Veloso *et alli* 1968)

Essa canção procede, pois, em uma modalidade específica de transposição intermídia, que implica na representação verbal de uma representação gráfica, correspondendo ao modo literário da *écfrase* (Heffernan 1991: 299). O que define tal modalidade é que esta opera a representação de uma representação, na qual a criação textual intenta a verbalização de um discurso não verbal.

Se, na *écfrase* clássica, advinda da antiguidade grega, o que se prezava era a verossimilhança descritiva, a *écfrase* moderna não se prende a tal necessidade de verbalização estática e precisa, passando a assumir um impulso narrativo, uma vontade criadora que ultrapassa os limites da restrição espacial da imagem (*idem*: 300-302). É o que verificamos na canção, que não se limita à descrição do quadro, mas que cria novas situações convergentes, algumas mais próximas, outras mais distantes da obra-fonte.

Transpostos da tela aparecem, além do nome da personagem, o espelho, a fotografia, a evocação do universo suburbano, o fim trágico da personagem sugerido pelos signos verbais constantes no conjunto não verbal da obra. A conclusão textual da canção, entretanto, ultrapassa os sentidos do quadro, conjugando a morte da personagem a uma metalinguagem sobre o ato da representação: “ela aparece na fotografia / do outro lado da vida”. Este “outro lado da vida” passa a ser, ao mesmo tempo, a morte e a tela, que representa e é representada.

Por se tratar de uma canção, texto intermídia de combinação de música e palavras, tal *écfrase* situa-se em um campo que transcende o modo *ecfrástico*, pois, além da representação do não verbal para o verbal, há a transposição de uma mídia não verbal (o quadro) para outra mídia não verbal (a música). Nesse ponto da operação, temos uma representação da representação em um estrato não verbal, que compõe o sentido do texto intermídia da canção. O que Veloso define como “bolero entrecortado por *iê-iê-iê*” é a mescla entre um estilo associado ao mau gosto e à classe social suburbana, e outro que aponta para a assimilação da cultura pop do *iê-iê-iê*, relacionando-se portanto, com a estética contemporânea da obra-fonte.

Além disso, se por um lado temos no quadro a expressão verbal “um amor impossível”, a canção assume, por sua vez, o modo definido por Tatit (1996: 22) como “passionalização”, típico do universo das canções de amor, especialmente no salto agudo com prolongamento da vogal na palavra “sangrando”, vocalização do sofrimento da personagem morta, vítima da paixão. A música está, desta forma, integrada ao texto intermídia no processo de transposição de sentidos da obra visual para a canção.

Cantado pela suave voz feminina de Nara Leão, o destino trágico da personagem é recriado e ampliado em um complexo jogo de interação entre signos verbais e não verbais, que se recusam a fixar uma fronteira delimitada para as diferentes artes e mídias: “no avesso do espelho”, a obra transcende as molduras.

## 5. Considerações finais

Na discussão apresentada, observamos alguns pontos que exemplificam e evidenciam o caráter intermediário do projeto tropicalista que, operando no texto intermídia da canção, relaciona-se com outras mídias por meio de processos de “transposição”, “referência” e “combinação” intermediária, conforme as categorizações de Rajewsky (*idem*: 58). Tais conceitos nem sempre são capazes de situar com precisão os objetos artísticos construídos, mas apresentam-se como parâmetros reveladores para se compreender as operações estéticas que culminam no resultado final das obras, ou mesmo de seus desdobramentos posteriores.

O território da mistura tropicalista, sustentado na canção – uma linguagem de natureza entrecruzada – abre campo para procedimentos que tendem a quebrar fronteiras entre mídias, abrindo uma pluralidade de atravessamentos, que podem tanto partir das produções tropicalistas, quanto chegar a elas, em uma tessitura sempre aberta à possibilidade de novas relações e interlocuções.

Esta gama já aparece na própria apresentação do disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*, por meio de seus paratextos, os quais, para além de apresentarem a obra, são eles próprios construções estéticas de sentidos abertos, em diálogo não somente com as canções do álbum, mas com a sociedade, a cultura e o tempo no qual se inserem e almejam interferir.

Como visto, as canções “Lindonéia” e “Batmacumba”, assim como os paratextos analisados, são demonstrações de um processo intermidial baseado na ideia de mistura horizontal entre as diferentes formas e mídias, num procedimento de devoração crítica e criação renovadora que dialoga com os princípios oswaldianos da Antropofagia – uma relação que, por si só, já é zona de cruzamento intermidial.

Se a canção é um texto intermídia – na junção entre melodia, texto poético, voz, performance, visualidade – o projeto tropicalista instaura uma extensão desse princípio de mistura, seja entre as diferentes linguagens cancionais brasileiras ou estrangeiras, seja entre a canção e outras formas artísticas e midiáticas. Janelas e portas abertas, fronteiras entrecruzadas.

## NOTA

\* Ênio Bernardes de Andrade é doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia, com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais (FAPEMIG). Possui mestrado em Estudos Literários (2017) e graduação em Letras / Português (2004) pela mesma instituição. Sua pesquisa é voltada para o estudo das relações entre as linguagens da poesia escrita e da canção popular no Brasil, a partir do século XX. Com o nome artístico Enzo Banzo, é integrante da banda Porcas Borboletas, com 20 anos de carreira e quatro discos lançados. Publicou o livro *Poesia Colírica* (Editora Letramento, 2014), com prefácio de Marcelino Freire, e os discos *Amor de AM* (Matraca Records, 2021) e *Canção Escondida* (Matraca Records, 2017), em que apresenta versões musicadas para poemas de Alice Ruiz, Arnaldo Antunes, Carlos Drummond de Andrade, Luís de Camões e Paulo Leminski, dentre outros.

## BIBLIOGRAFIA

- Andrade, Oswald de (1978), *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Obras completas VI*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira [1970].
- Campos, Augusto de (1974), *Balanço da Bossa e Outras Bossas*, São Paulo, Perspectiva.
- Clüver, Claus (2006), “Inter textus / inter artes / inter media”, tradução de Elcio Loureiro Cornelsen et alii, *Aletria. Revista de estudos de literatura*, nº 14, Belo Horizonte, CEL, FALE/UFMG, 11-41.
- (1997), “Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos”, *Literatura e Sociedade. Revista de teoria literária e literatura comparada*, nº 2, São Paulo, FFLCH/USP.
- Genette, Gérard (2009), *Paratextos Editoriais*, tradução de Álvaro Faleiros, São Paulo, Ateliê Editorial.
- Heffernan, James A. W. (1991), “Ekphrasis and representation”, *New Literary History*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, nº 22, 297-316.
- Perrone, Charles (online), “Poesia concreta e tropicalismo”, <<http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/poesia-concreta-e-tropicalismo>> (último acesso em 24/02/2021).
- Rajewsky, Irina O. (2012), “A fronteira em discussão: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade”, in *Intermedialidade e Estudos Interartes. Desafios da arte contemporânea*, volume 2, Belo Horizonte, Rona Editora, FALE/UFMG.
- Tatit, Luiz (2008), *O Século da Canção*, Cotia, Ateliê Editorial [2004].
- (1996), *O Cancionista. Composição de canções no Brasil*, São Paulo, Edusp.

- Veloso, Caetano (1997), *Verdade Tropical*, São Paulo, Companhia das Letras.
- (1977), *Alegria, Alegria: uma Caetanave organizada por Waly Salomão*. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca.
- *et alii* (1968), *Tropicália ou Panis et Circensis*, Philips Polygram [LP].
- (1967), *Caetano Veloso*, Philips Polygram [LP].
- Wisnik, José Miguel (2002), *O Som e o Sentido. Uma outra história das músicas*, São Paulo, Companhia das Letras [1989].
- Zumthor, Paul (2010), *Introdução à Poesia Oral*, tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida, Belo Horizonte, Editora UFMG.