BOLETIM DE PESQUISA NELIC

V° 11 - N° 16

2011.1

Artigos

VANGUARDIA, CONTRACULTURA Y DICTADURA:

Préstamos y apropiaciones em las crónicas inglesas de Caetano Veloso

Mario Cámara

Las crónicas que Caetano Veloso enviara desde Londres entre 1969 y 1970 para su publicación en el semanario satírico carioca *O Pasquim,* constituyen el conjunto de textos más experimentales de su profusa producción escrita, compuesta por memorias, críticas de cine, presentaciones de músicos y escritores, e intervenciones estéticas y políticas.[1] Caracterizadas, al menos en un comienzo, por un uso intensivo de paronomasias, montajes y palabras valija -ipanemeia, primavoracidade, inf(v)erno, entre muchas- otras las crónicas podrían articularse, más que en relación a sus dos discos londinenses, grabados sin la decisiva participación del músico erudito Rogério Duprat ni la proximidad de los hermanos Campos, a su disco brasileño inmediatamente anterior, el disco blanco de 1969, y a *Araça Azul,* grabado después de haber regresado del exilio, y con el que, de acuerdo a Celso Favaretto, Caetano Veloso agota y

[1] Las crónicas de Caetano Veloso aparecen entre el 5 de noviembre de 1969 y el 25 de noviembre de 1970.

culmina su fase experimental y tropicalista.[2] Sin embargo, las crónicas londinenses son y no son crónicas tropicalistas. Presentan similitudes e importantes diferencias con la maquina de lectura que había sido el tropicalismo en manos de Caetano Veloso. El periplo londinense, desde el comienzo, un cambio material de relevancia. Caetano Veloso está allí en condición de exiliado.

Precisamente debido a esta condición, Londres se presenta como una ciudad propicia para que la máquina tropicalista continúe funcionando, aunque con algunos desplazamientos fundamentales. Se podría sostener que continúan sus procedimientos pero se transforman sus resultados. La geografía desconocida de aquella ciudad le permite a Caetano erigir la figura del *inadaptado.* En efecto, el cronista Caetano establece una distancia frente a ese paisaje urbano a efectos de no olvidar su condición de exiliado. Las referencias a su situación no se hacen explícitas, ni tampoco poseen una extensión considerable. Sin embargo, los juegos de palabra –breves estilemas bajo la forma del calembur- le sirven para enunciar su situación, tal como puede leerse en la primera crónica de septiembre 1969, “Eu agora também vou bem, obrigado. Obrigado a ver outras paisagens”[3], donde juega con el doble sentido que la palabra *obrigado* tiene en portugués: agradecimiento y obligación. Allí Caetano manifiesta que su estancia en Europa no ha surgido de su propia voluntad.

Su exilio europeo comprendió una primera y breve estadía en Lisboa, un pasaje por París para recalar finalmente en Londres, donde vivirá durante más de dos años. Una de sus primeras impresiones al llegar allí se formula de la siguiente manera: “Pela primeira vez eu me sinto num país exterior” (326), enunciando sus sensaciones respecto de la ciudad en la que vivirá. En esa misma crónica, un poco antes, había compara el mar de Cascais, en Portugal, con el mar de Bahia, y a París con un Recife transformado en Río de Janeiro. Si la comparación y el símil le permiten denominar de algún modo a Portugal y a París, de Londres volverá a decir

[2] *Tropicália. Alegoria, alegria.* Kairos, San Pablo, 1979.

[3] *O mundo não é chato*. Companhia das Letras, San Pablo, 2005, p. 328. Desde ahora, todas las citas pertenecientes a este libro figurarán en el cuerpo del texto.

"Aqui é o estrangeiro" (327). No habrá posibilidad de comparación en esa ciudad. Sus prácticas, sin embargo, no se orientan a reducir la distancia que lo separa y señala, "Eles estão dizendo aquí que é o verão. Eu estou escrevendo num casaco de peles imenso" (buscar la frase). Si la relación con el paisaje urbano es de distanciamiento, otra habrá de ser la actitud frente a la lengua. Citaré dos breves ejemplos que constituyen una de las modalidades que adquiere esa relación:

> "Hoje eu fui à aula de inglês e Mr. Lee me ensinou a usar direct speech em lugar de reported speech" (318)

> "O meu professor de inglês detesta os americanismos lingüísticos. Mas eu morro de rir.[4] (320)

Las referencias pertenecen a las crónicas de noviembre y diciembre de 1969.[5] Han pasado apenas dos meses desde su desembarco en Londres y Caetano regresa a la escuela, y al igual que el alumno Oswald de Andrade en su *Primeiro Caderno*[6], sacará provecho de esa minoridad. Si se leen en continuidad las citas, rápidamente se detectará lo siguiente: el alumno parece aprender con aplicación pero no se priva de la insolencia para con el inglés. Caetano es un alumno que aprende no para respetar, sino para transgredir. "Na verdade, eu sou irresponsable o bastante para viver e, quando escrevo em ingles, não faço senão brincar com as formas familiares de letra de música americana, misturando-as com uma espécie de tradução para o inglés de algunas ideáis e bossas que eu trouxe da minha experiencia na native tongue" (316). Su aprendizaje, sin embargo, es al menos contradictorio. "Eu não consigo entender nada do que esses ingleses falam", dirá en outra de sus crónicas. En este sentido, el montaje, la paronomasia, las palabras valijas, mencionadas al comienzo de este artículo, no constituyen únicamente la lengua

[4] "Eu não consigo entender nada do que esses ingleses falam" (326); "A língua inglesa me deixa louco" (316)

[5] La primera cita pertenece a la crónica del 2 de diciembre de 1969, cuyo título es "Hoje quando acordei"; la segunda cita es del 6 de noviembre de 1969 y lleva por título "Meu prezado Sigmund – Eu nunca vi tanto sangue em minha vida"

[6] Tomo esta idea de Raúl Antelo "Quadro e caderno", in Andrade, Oswald de. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade.* O Globo editora, San Pablo, 2006.

alegórica del expatriado, las formas del subterfugio, sino que se configuran como un conjunto de señaladores léxicos -una *babelización*- que construyen una subjetividad *inadaptada* e *irreverente.*

Estos tres elementos -una relación de manifiesta extranjeridad con relación a la geografía urbana londinense y sus costumbres cotidianas; una relación de irreverencia e incomprensión con la lengua inglesa y una experimentación formal que enfatiza esos elementos- contribuyen entonces a las construcción de una máquina de lectura excéntrica:. De este modo la arquitectura de la enunciación se completa y es desde aquí desde donde hay que leer sus enunciados. ¿Qué lee Caetano Veloso estando en Londres?

Al hacer referencia a las crónicas como una máquina de lectura, me he colocado en una posición próxima, aunque también distante a la de Cliford Geertz, que propone que la cultura de los pueblos consiste en un conjunto de textos que el observador, situándose a la distancia justa, es capaz de leer.[7] Sin embargo, a diferencia de Geertz, que supone que un punto de vista adecuado puede darnos la totalidad de sentido del texto de una cultura, me resulta mucho más interesante la postura de Jacques Derrida, quien entiende que los textos no son un todo coherente y significativo. Los textos, y entendamos la palabra texto en su sentido más amplio, no sólo no facilitan sino que obstaculizan una significación única. Su iterabilidad, la posibilidad que tiene todo signo de ser repetido rompe, necesariamente, con el horizonte de la comunicación entendido como presencia o querer decir. Un texto, en consecuencia, siempre escapa a su contexto porque puede ser leído en ausencia de su destinatario, de su emisor, porque puede ser injertado en otras cadenas textuales.[8]

Si aceptamos entonces que todo texto es iterativo, las crónicas de Caetano se constituyen como tal una vez que reconocemos que operan a partir de esa lógica. Los textos que escribe en Londres y publica en Río de Janeiro repiten y diseminan sentidos. Su lectura comienza a volverse inteligible

[7] En Geertz, Clifford. *Conocimiento local. Interpretación de las culturas.* Traducción: Alberto Lopez Bargado. España, Paidos, 1994.
[8] Derrida, Jacques. “Firma, acontecimiento y contexto” in *Márgenes de la filosofía*, traducción: C. González Marín. Cátedra, Madrid, 1998.

cuando detectamos que el objetivo de Caetano consiste en recortar y subrayar aquello que pueda resignificar su sentido en un texto otro que es la escena cultural brasileña de los años setenta. Podríamos reformularlo en modo de pregunta: ¿qué le hace decir Caetano a Londres sobre Brasil?

Sus crónicas, en efecto, intervienen en un debate llevado adelante de manera inorgánica y fragmentaria por Roberto Schwarz, Silviano Santiago, Torquato Neto, Hélio Oiticica, y Luiz Carlos Maciel.[9] El debate involucra diversos ejes: la experiencia populista de João Goulart, la herencia de la neovanguardia concreta, la aventura tropicalista, la cultura joven agrupada bajo el nombre de contracultura. Entre el pasado y el futuro, se intenta evaluar las experiencias estéticas y políticas de una década que culmina con una dictadura en el poder, cientos de dirigentes sociales encarcelados y decenas de artistas e intelectuales exilados. Los tonos no suelen ser, precisamente, celebratorios con lo que ha acontecido. Sin embargo, las diferencias surgirán a partir de las tradiciones estéticas y políticas que cada uno de estos actores reivindica para sí. Desde posiciones diferentes, el presente y sus novedades –la contracultura o el rock por ejemplo- puede ser una materia digna de exploración o ser, simplemente, la prueba cabal de un fracaso generacional e histórico. La autocrítica puede inducir a la transformación, que supone nuevos caminos y apropiaciones, o al desaliento.

Un ejemplo de ello es la difusión y la defensa del *flower power* por parte Luiz Carlos Maciel, que debe leerse entonces como una crítica a los proyectos políticos y/o armados brasileños, cuyo objetivo era la toma del poder. La revolución debía ser interior, proclamaba desde las páginas de *O Pasquim.* O, desde un lugar diferente, las crónicas diarias de Torquato Neto, que con sus críticas al lenguaje alegórico y nacionalista del *cinema novo* y su adhesión al mal gusto del *cinema marginal,* constituyen un posicionamiento claro en referencia a los modos de relación entre arte y política: el arte como una potencia política en sí misma, con sus propios preceptos y afectos que construyen comunidades.

[9] Entre otras intervenciones se pueden mencionar los ensayos de Silviano Santiago “Os abutres”, “O assasinato de Mallarmé”, las crónicas que Torquato Nete publicara en el diario *Ultima hora,* los textos periodísticos de Zuenir Ventura, la difusión contracultural de Luiz Carlos Maciel, que se realizaba también desde las páginas de *O Pasquim.*

Las diecinueve crónicas londinenses del expatriado Caetano Veloso, publicadas entre septiembre de 1969 y noviembre de 1970[10], van tomando posición en torno a estas cuestiones. En su segunda crónica titulada "Meu caro Sigmund – A felicidade é uma arma quente"[11], comienza con una referencia a la traducción: "A felicidade é uma arma quente. Veja como as coisas traducidas são" (326) y de inmediato afirma haber escuchado en Quenn's Gate la siguiente canción "Nelson Rodrigues jumps the gun, Nelson Rodrigues jumps the gun…". La referencia contiene varias citas y operaciones. En primer lugar, "A felicidade é uma arma quente" es, en efecto, una traducción de "Happiness is a warm gun", una canción de The Beatles compuesta por John Lennon.[12] La operación de Caetano parece el resultado de un malentendido intencional, pues la letra de Lennon en verdad dice "Mother Superior jumped the gun", que significa "Madre Superiora desenfunda ya". De modo que este fragmento, casi un ejercicio borgeano de atribución errónea, pone en relación al dramaturgo brasileño Nelson Rodrigues con una canción de The Beatles escuchada en Queen's Gate. Y aunque Caetano se equivoca en la conjugación del verbo –otra muestra de su "mal" manejo del inglés- queda claro el sentido *bélico* que le otorga a su teatro y a sus intervenciones públicas, siempre incómodas para la cultura de izquierda brasileña.

En las crónicas de noviembre de ese año, "Meu prezado Sigmund – meus primeiros pasquins em Londres" y "Meu prezado Sigmund – Eu nunca vi tanto sangue em minha vida", aparece mencionada la canción "Heres comes the sun" de The Beatles, compuesta por George Harrison para el disco Abbey Road. Canción que, sostiene, le está gustando mucho. En la primera de esas dos crónicas, Caetano distribuye dos versos de la canción entre la crónica. Utiliza el verso que da título a la canción y el que le sigue inmediatamente "It's all righ". Por ejemplo afirma, "No Pasquim que tem a entrevista do Dr. Alceu, li primeiro meu próprio texto. Não achei nada.

[10] En verdad, la primera crónica, publicada en la semana del 11 al 18 de septiembre de 1969, está escrita en París, desde donde Caetano anuncia que en pocos días se trasladara a Londres. La segunda crónica, cuya fecha es 18 de septiembre de 1969, ya está redactada desde Londres.

[11] Las cuatro primeras crónicas de Caetano tienen el mismo encabezado, "Meu caro Sigmund". Además de la posible referencia a Sigmund Freud, el destinatario parece ser el historietista Jaguar, que publicaba regularmente en *O Pasquim* una tira llamada "Sigmund".

[12] La canción formó parte del *White Album*, que había sido lanzado en mayo del año anterior.

Depois li a carta do Maciel e achei porreta. “Here comes the sun. It’all right” (323). Y más adelante dice:

> “O Brasil é muito esquisito. Mas Deus é grande. Os skin heads estão dando o que falar, mas eu ainda não li o meu *IT,* um dos pasquins daqui, por tanto, depois eu conto. “Here comes the sun”, dizem os Beatles” (324)

Hacia el final, cuando se declara cansado “tanta juventura” (324), los versos de “Here comes the sun”, una suerte de himno hippie, parecen adquirir otro sentido, como si Caetano, que menciona a los hippies sentados en Picadilly Circus, estableciera cierta distancia crítica con esa “juventura”.

Caetano también se concentra en la música brasileña. A lo largo de sus crónicas desfilan una serie de nombres – Antônio Carlos Jobim, Roberto Carlos, João Gilberto, Gal Costa, Jorge Ben- que no dejan de ser reivindicados y que le permiten rearmar una suerte de mapa musical brasileño. Por ejemplo, en la crónica del 1º de julio de 1970, titulada “London, london” comienza diciendo “Reouvindo Luiz Gonzaga” y más adelante, en la misma crónica, sostiene “Reouvindo os quatro crioulos e as duas harinas da Rosa de Ouro. Relembrando a Rosa de Ouro. A melhor coisa já feita sobre música carioca. Clementina, cadê você? Onde estão os tamborins?” (131). En la crónica del 3 de junio de 1970, afirma que la visión linear del proceso cultural brasileño es aquella que llevo a algunos músicos de la segunda fase de la *bossa nova* a despreciar “as buscas de Paulinho da Viola por ele não estar por dentro de harmonia impressionista ou a considerar Tom necesariamente melhor que Pixinguinha ou a ridicularizar (em surdina, é claro) a simplicidade harmônica do Chico Buarque dos primeiros sambas” (137). Y, poco antes, en la segunda crónica a la que ya me he referido, sostenía:

> “Será que alguém não compreendeu que a bossa nova foi o acontecimento cultural mais importante do Brasil e o único que pôde ir até o fim? Será que ninguém notou que nunca houve nem há nada à altura dos discos que o Tom orquestrou para o João Gilberto?” (327)

Relectura que reagrupa el mapa musical brasileño de un modo no jerárquico ni temporal, y lo transforma en un inmenso repertorio. Es por ello que en su primer disco

londinense va a grabar Asa branca de Luis Gonzaga. Resulta difícil detectar un cambio en la posición respecto de lo que hacia Caetano Veloso en su etapa tropicalista. Pero probablemente la principal transformación sea el lugar de enunciación, ¿habla Caetano como un tropicalista? No parece ser el caso, dado que el tropicalismo, salvo en la cita precedente, que de un modo oblicuo y solapado nos habla de la interrupción del ese movimiento, nunca es mencionado. A esa ausencia deberíamos sumar lo que dice en la crónica de diciembre de 1969:

> "Talvez alguns caras no Brasil tenham querido me aniquilar; talvez tudo tenha acontecido por acaso. Mas eu agora quero dizer aquele abraço a quem quer tenha querido me aniquilar porque o conseguiu. Gilberto Gil e eu enviamos de Londres aquele abraço para esses caras. Não muito merecido porque agora sabemos que não era tão difícil assim nos aniquilar. Mas virão outros. Nós estamos mortos" (319)

La declaración, casi bombástica si no fuera por su dramatismo, parece ser el acta de defunción del tropicalismo. Un movimiento, que en la óptica de Caetano, no era tan difícil de aniquilar. Nueve meses después, en otra crónica, Caetano hará hablar a un muerto para dar por muerto no sólo al tropicalismo, sino a todo un período histórico. En efecto, la crónica titulada "We get high, we never die", publicada el 27 de octubre de 1970, aparece algunas semanas después de que Jimi Hendrix muera de sobredosis y centrada en el set que aquel músico brindó en el marco del multitudinario festival en la Isla de Wight, en agosto de ese mismo año y presenciado por más de 200.000 personas. Por medio de la crónica sabemos que Hendrix tocó con integrantes de su vieja banda, *Band of Gipsies*, y con integrantes de *Experiencie*, su segunda y última banda. Y sabemos también que el set comenzó con un problema de sonido que obligaba al músico a seguir probando su guitarra entre canción y canción. "Jimi vinha até a frente do palco, sorria, testava o som, voltava para os engenheiros que corriam de um lado para o outro do palco nervosos" (128). Luego de ello pasa de la descripción a la interpretación. Sin mediación Caetano sostiene,

> "Ele havia entrado em cena com um projeto difícil em mente: conseguir ligar aquela multidão sem utilizar os recursos cênicos que

> contribuíram tanto para a sua fama quanto a genialidades de sua música”·(128).

Dicha afirmación involucra una temporalidad: desprenderse de los recursos escénicos significa desprenderse del pasado. El público, sin embargo, parece poco entusiasta con aquella propuesta. “O público parecia entre frio e assustado: eles haviam gritado e aplaudido de pé quando o nome de Jimi Hendrix foi anunciado e agora nem sequer sabiam quando um número terminava” (129). Frente a esa situación, Hendrix, nos dice Caetano, pregunta, “Vocês querem coisas velhas? Luego de lo cual entrega un set tradicional, con los movimientos corporales y la relación erótica con la guitarra que acostumbraba a escenificar hasta antes de ese festival. En este punto Caetano da una serie de informaciones importantes. Señala que la frialdad de la primera hora, en la que Hendrix había intentado hacer algo nuevo, había sido más real que el entusiasmo de la segunda, al que define como nostálgico. La forma en que Hendrix se movía en el escenario era el pasado. “Ele estava provisoriamente ali, mas estava ali mesmo, presente, vendo tudo. E seu olhar quebrou o espelho. Poucos dias depois ele diria a um jornalista que a era dos Beatles chegara ao fim e que ele queria engordar”. Con esta descripción, que cita *Alicia en el país de las maravillas,* Caetano habla de su propia mirada sobre el concierto. Sin embargo, la cita resulta invertida. Romper el espejo no significa ingresar a un mundo encantado, sino, precisamente, salir de él.

Caetano divide en dos el show de Hendrix. En la primera se centra en el esfuerzo de Hendrix por entregar algo nuevo al público. Sin embargo, a las dificultades técnicas –los problemas con el sonido- se suma, desde su perspectiva, que Hendrix tampoco consigue plasmar una novedad, un sonido y una actitud que suplanten definitivamente lo que venía haciendo. En la segunda parte del show, esa en la que Hendrix retorna a su vieja performance con la que todos los que allí participan simulan comprometerse y entusiasmarse. Había sido más real la frialdad del público durante la primera parte, que la animación en la segunda. Caetano, sin embargo,

detecta algo en aquel artificio. Cual un *semblante*[13], aquella ficción nostálgica de la segunda parte del show permite observar el fin de una era. Una era que Caetano, en un enunciado que, podemos imaginar, trasciende a Hendrix y al show de la Isla de Wight, caracteriza del siguiente modo:

> "A era do despedaçamento planejado e colorido, a era de uma juventude que se cria com o sal da terra, a era da embriaguez e do lazer mais o menos perigoso, a era das crianças de classe média on the road, e Era da pele, dos cabelos" (130).

Si retomamos su cansancio de "tanta juventura", su distanciamiento crítico del "Here comes the sun. It' all right", el remapeo y la reaudición de la música brasileña, los enunciados sobre el fin del tropicalismo, estas palabras adquieren otro sentido. "Despedazamiento planificado y colorido, niños de clase media", dos conceptos severos que arrojan una nueva mirada sobre la era del *flower power.*

Antes de proseguir, hay algunos aspectos que deben ser destacados en esta crónica. La misma se encuentra enmarcada por una serie de enunciados que parecen provenir de uno o diversos periódicos londinenes, alguno de ellos son alusivos, como por ejemplo "A vida e a morte calçam igual", otros son explícitos "Jimi Hendrix dies aged twenty four: drug overdose", otros son una especulación crítica "(Como teria sido a manchete do Globo?) Um Hubble: 'Legal, ele quis curtir o barato da morte". Los enunciados que se injertan en la crónica se organizan en cuatro párrafos al comienzo y uno al final. El párrafo final, por estar en primera persona, por el desarrollo argumentativo de la crónica, parece pertenecer a Hendrix: EU QUERO FORMAR UMA BANDA GRANDE E CRIAR UM NOVO TIPO DE MUSICA (130). Los primeros cuatro párrafos parecen funcionar en contrapunto con el texto general, mostrando el tratamiento periodístico de la muerte y su consecuente espectacularización. El texto "central" y agrego comillas porque la crónica con estos injertos pone en escena su propio procedimiento, la diseminación que subyace

[13] El concepto de semblante resulta de vital importancia para el último período de Lacan, que va de 1971 a 1981. Lacan sostiene que el agente del discurso, en este caso el público que vibra creyendo vibrar de verdar, es inconsciente de la verdad que sustenta su decir. Lacan desarrolla el concepto de semblante en el Seminario 18, que lleva por título *De un discurso que no fuera del semblante.* Paidos, Buenos Aires, 2009.

a todo discurso, no menciona la muerte de Hendrix. No caben dudas de que la crónica surge debido a la muerte de Hendrix, sin embargo determinar qué valor le asigna Caetano a esa muerte ya resulta más complejo. Ensayo algunas aproximaciones. En primer lugar, la crónica debe leerse como un contraenunciado de la famosa frase que Lennon grababa por esos mismos días en su primer disco postbeatles, *God*, "the dream is over", dando por finalizado los años sesenta y sus proyectos de transformación, cualesquieran que estos hayan sido. Es decir, coinciden en el diagnóstico pero no en las apreciaciones sobre lo que ha sucedido.

Tal como se nos presenta el último recital de Hendrix, su muerte no representa el fin de un sueño, sino, muy por el contrario, supone el gesto del despertar. Atravesar el espejo, tal como señala Caetano en referencia a Hendrix, representa el gesto del despertar. Hendrix no muere sino que despierta, y al igual que Caetano lo ve todo. ¿Quién ocupa entonces el lugar del muerto? No ciertamente Hendrix en su atravesamiento y en su disposición por lo nuevo. En verdad son esos jóvenes, que exigen la repetición de un semblante, los que ocupan el lugar del muerto. Son ellos los que no consiguen despertar y siguen actuando como esas niños en el camino, otro injerto que nos lleva directamente a la generación beat con Jack Kerouac a la cabeza.

¿De qué modo insertar este despertar en el debate referido? Es aquí, donde a mi entender, las cosas se complican. A través de ese concierto de Hendrix, al que la prensa londinense definió como el peor de su historia, Caetano ensaya una crítica de los años sesenta brasileños, no de la dictadura, sino de los presupuestos políticos y estéticos que hegemonizaron la cultura hasta 1968. Allí también, en Brasil, lo que parecía revolucionario y/o transgresivo era apenas el entusiasmo de un grupo de jóvenes de clase media. Al igual que Hendrix frente a esa multitud, Caetano tampoco vislumbra los rumbos que debe o puede tomar una cultura que realiza semejante autocrítica y al igual que Hendrix deambula por escenario sin acertar con el nuevo sonido. Extrañamente próximo al diagnóstico que Roberto Schwarz realizara en su ensayo "Cultura e política", el diagnóstico de Caetano resulta sombrío respecto de la experiencia política y estética del Brasil de los sesenta, salvo cierta disposición para encontrar alguna senda nueva, nada

hay de recuperable en esa ensoñación de clase. Cual un espejismo que se destruyó, los sesenta han culminado. El presente, por otra parte, y desde el exilio -¿desde la muerte?- es un tiempo incierto y vacío. Todavía no se escucha, nos dice Caetano, y nada garantiza que eso suceda, el sonido de los años por venir.

BIBLIOGRAFIA

Antelo, Raúl. "Quadro e caderno", in Andrade, Oswald de. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade.* O Globo editora, San Pablo, 2006.

Derrida, Jacques. "Firma, acontecimiento y contexto" in *Márgenes de la filosofía*, traducción: C. González Marín. Cátedra, Madrid, 1998.

Favaretto, Celso F. *Tropicália. Alegoria, alegria.* Kairos, San Pablo, 1979.

Geertz, Clifford. *Conocimiento local. Interpretación de las culturas.* Traducción: Alberto Lopez Bargado. España, Paidos, 1994.

Jay, Martin. "El enfoque textual de la historia intelectual", in *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, traducción: Alcira Bixio. Paidos, Buenos Aires, 2003.

Lacan, Jacques. *De un discurso que no fuera el del semblante*. Buenos Aires, Paidos, 2009.

Veloso, Caetano. *O mundo não é chato*. Companhia das letras, San Pablo, 2005.

_____. *Verdade tropical*. Companhia das Letras, San Pablo, 1999.