

**Formas de lo común. Lenguaje y comunidad en los textos
de Rogério Duarte y Waly Salomão**

Adriana Kogan

En un capítulo de su libro *Verdad Tropical*, Caetano Veloso destaca la función detonante que tuvo para el surgimiento del movimiento Tropicalista el film *Terra em transe*, de Glauber Rocha. Se refiere específicamente a una escena de la película, en la que en medio de una manifestación popular el personaje de Paulo, el Poeta, dice: “¡Esto es el pueblo! ¡Un imbécil, un analfabeto, un despolitizado!”¹. Esta escena, señala Caetano, fue vivida por él como el núcleo de un gran acontecimiento: la muerte del populismo. La fe en las fuerzas populares estaba siendo descartada como arma revolucionaria, lo cual rearticulaba el escenario político de un modo que se desmarcaba de la reducción esquemática fundada en la lucha de clases, propia de la izquierda más conservadora de Brasil.

1967, año en que fue estrenada *Terra em transe*, fue también el año del surgimiento del Tropicalismo. Además de la crisis del pensamiento de izquierdas que señala Caetano, otro de los acontecimientos que caracterizan el contexto de finales de la década del 60 es el crecimiento pujante y sostenido de los medios masivos de comunicación, especialmente la TV. De un modo esquemático, podemos reconocer que las posturas en que había sido postulada la posibilidad de intervenir políticamente desde la literatura eran dos. Por un lado, la postura vanguardista de los poetas concretos, cuyo salto participante, si bien repensaba los fundamentos del “Plano Piloto”, no hacía un abandono de los principios modernistas. Por otro lado, la postura populista de los Centros Populares de Cultura (CPC) cuya concepción pedagógica del arte reservaba para el artista un lugar didáctico, donde el artista para llegar al pueblo debía adoptar la sintaxis de las masas, y renunciar así al trabajo con las formas. De este modo, la posibilidad de intervención política del arte se formulaba en términos de una oposición entre un arte experimental ligado a la tradición constructiva

¹ Veloso, Caetano. *Verdade tropical*, Companhia das Letras, San Pablo, 1997, p. 104. La traducción es mía.

del arte de vanguardia y un arte mimético cuya concepción de lo popular restringía el lugar del artista a un mero pedagogo.

En este contexto, los músicos del Tropicalismo tuvieron la capacidad de reconfigurar de manera inédita el modo en que venía siendo planteada por la izquierda la relación entre el arte y la política. Por un lado, trabajaban de manera paródica con imágenes anacrónicas y estereotipadas de Brasil para ponerlas circular a la luz de la modernidad, ejerciendo una desmitificación de la modernidad alcanzada por Brasil (que seguía siendo un país subdesarrollado del Tercer Mundo), y rompiendo así las demarcaciones estáticas entre centro y periferia. Así, absorbían la influencia de movimientos contraculturales de Estados Unidos y Europa, y comenzaban a problematizar los moldes rígidos a través de los cuales la izquierda ortodoxa leía las relaciones entre lo nacional y lo extranjero. Además, a través de su activa participación en programas de TV como *O show de Chacrinha* o el programa *Divino maravilhoso* donde, especialmente a través de la moda, ocupaban un lugar ambiguo, que oscilaba entre la exhibición y la crítica, intervenían en el espectáculo utilizando su propia lógica, reconfigurando la idea de los Centros Populares de Cultura de que sólo se trataba de un instrumento de alienación imperialista. En este sentido, lo que producía el Tropicalismo era la articulación de un nuevo lenguaje, que superaba las dicotomías en torno a la Izquierda y al Espectáculo, en tanto desmontaba las oposiciones estáticas entre la alta y la baja cultura, y más específicamente entre el arte de vanguardia y el arte popular. Es decir, siguiendo a Gonzalo Aguilar², mientras la izquierda ortodoxa ejercía su crítica contra el imperialismo, los Tropicalistas ejercían la suya contra la hipocresía y contra las limitaciones morales, estéticas y políticas de la clase media brasileña, tanto de derecha como de izquierda.

La sociedad del espectáculo, libro de Guy Debord que fue publicado también en 1967, comienza diciendo “Todo lo que antes se vivía directamente, se aleja ahora en una representación”³. En *La comunidad que viene*⁴, Agamben retoma este enunciado para decir que el espectáculo no es simplemente la esfera de las imágenes, sino también un modo de relación social mediada por las imágenes. En este sentido, el espectáculo constituye la pura

² Aguilar, Gonzalo. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Beatriz Viterbo editora, Rosario, 2003.

³ Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*, La Marca Editora, Buenos Aires, 2008, p. 32.

⁴ Agamben, Giorgio. *La comunidad que viene*. Valencia, Pre-Textos, 1996.

forma de la separación: donde el mundo real se ha transformado en imagen y las imágenes se han convertido en reales, la potencia práctica del hombre se separa de sí misma y se presenta como un mundo en sí. Hoy, dice Agamben en 1990, vemos cómo el capitalismo no se dirigía sólo a la expropiación de la vida productiva, sino también y sobre todo, a la alienación del lenguaje mismo, de la misma naturaleza lingüístico-comunicativa del hombre. El lenguaje no sólo se constituye en una esfera autónoma, sino que ya no revela nada, o mejor, revela la nada de todas las cosas. Es decir, según Agamben, en *La sociedad del espectáculo* leemos la experiencia de la separación más radical del hombre de su lenguaje, y esto es lo que me gustaría resaltar de lo que dice Agamben, en tanto el lenguaje es la impropiedad que une a los hombres, en la medida en que “lo que es expropiado es la posibilidad misma de un bien común”⁵.

Volviendo a Brasil, podemos pensar cómo la forma de la separación, que Agamben señala en el libro de Debord, tiene diferentes manifestaciones en el contexto brasileño. Habiendo ya señalado la crisis del pensamiento de izquierdas y el hiperdesarrollo de la cultura de masas, queda por presentar el tercer elemento central para pensar en el estado de cosas de fines de los años 60 en Brasil, que es la Dictadura Militar. Sabemos, siguiendo a Roberto Schwartz⁶, que entre 1964 y 1968 se desarrolla un período de la dictadura en el cual la principal estrategia represiva del gobierno de Castelo Branco es hacer uso de la industria del espectáculo como emblema de la modernización. A su vez, entre el Estado y la Izquierda se produce una semejanza ideológica, que consiste en adoptar el nacionalismo como símbolo de identidad nacional.

Desde este punto de vista, mientras que el Estado se impone mediante la exclusión de aquello que condena y la espectacularización de aquello que quiere hacer visible, la Izquierda no hace más que marcar la distancia dicotómica entre un *ellos* imperialista y un *nosotros* nacional. En este sentido, pensando en esta suerte de semejanza entre Estado, izquierda y espectáculo, semejanza dada por la noción de separación (en el sentido en que lo acabamos de presentar), la pregunta que nos interesa hacerles a los textos (*Me segura que vou dar um troço* y *Notas Sobre o Desenho Industrial*) en este trabajo es dónde radica para cada uno de ellos la posibilidad de superar este esquema de separación y de configurar

⁵ Ídem, p. 88.

⁶ Schwartz, Roberto. *Cultura e política 1964-1969*, São Paulo, Editora Paz e Terra, [1970] 2001.

un modo de re-unión. La hipótesis que intentaremos sostener es que el lenguaje (del diseño gráfico y de la literatura, respectivamente) constituye una posibilidad de rearticulación del espacio de *lo común*.

Hago una breve presentación de cada uno. Rogério Duarte, bahiano, además de ser compositor, poeta y artista gráfico, es considerado por muchos de los integrantes del Tropicalismo como uno de los mentores intelectuales del movimiento. En 1961, ya viviendo en Río de Janeiro, integró el equipo de diseño de Aloísio Magalhães, uno de los introductores del diseño gráfico en Brasil, fuertemente influenciado por la tradición racionalista de la Bauhaus y de la Escuela de Ulm. En 1965, a pedido de Ferreira Gullar, mientras trabaja como director de arte de los Centro Populares de Cultura, Duarte escribe un texto llamado *Notas Sobre o Desenho Industrial*, donde expone una crítica a la importación de las estéticas producidas en Europa, que eran introducidas sin provocar en ellas ninguna modificación. *Notas sobre o desenho industrial* (donde el término “diseño industrial” tendría para nosotros en este caso más bien el valor de “diseño gráfico”) es considerado por varios críticos (siguiendo a Narlan Teixeira) como un manifiesto precoz del Tropicalismo.

Waly Salomão, también bahiano, siempre fue, incluso desde un lugar oblicuo, un actor fundamental en el campo de la cultura brasileña, ya sea como poeta, prosista, artista plástico, performer, gestor cultural o letrista, que es como más se lo conoce. A comienzos de los años 70 fue arrestado en San Pablo, en la cárcel de Carandiru, por portar marihuana, donde comenzó a escribir “Anotaciones en el pabellón II”, parte de lo que luego fue su primer libro, *Me segura quéu vou dar um troço*, que fue publicado en 1972, con el seudónimo Waly Sailormoon.

Si bien los dos textos fueron escritos en momentos bastante distantes (1965 y 1972), es decir, antes y después de la aparición del Tropicalismo en 1967, y antes y después del momento más duro de la dictadura militar, el Acto Institucional n°5 de 1968, me gustaría producir algunas reflexiones, en la medida en que ambos textos problematizan, cada uno a su modo, la relación entre el arte y el lenguaje.

Me segura qu'eu vou dar um troço es un libro que tiene un entramado complejo: “Una construcción de un laberinto barato como el trenzado de las bolsas de hilos de plástico”⁷, tal como el texto se autodefine. Un texto cuyo procedimiento de escritura es acumulativo y a través del cual se crea, a través de esa reformulación constante, una perspectiva caótica del mundo. En este sentido, *Me segura* es un texto cuya forma pone en cuestión la noción de linealidad. “Mientras se masturba continuamente en su campo discontinuo. El texto va mordiendo su propio rabo”⁸, dando cuenta de un inacabamiento que hace emerger el acto de escribir más como *gesto* que como *producto*.

En una carta de comienzos de los años 70, el artista plástico Hélio Oiticica, con el cual Waly mantiene una gran afinidad intelectual, le escribe a Waly que la tarea principal de los artistas brasileños, es “abrir el lenguaje para que quebrar la quietud esclerosante, generar argumentación”⁹. Esta apertura del orden del lenguaje es tomada al pie de la letra por Waly, y se manifiesta en el modo en que se articula *Me segura*, que Waly propone que debe ser leído con un “ojo misil”, y no con un “ojo fósil”; o sea, fiel al modo en que fue escrito, recuperando el movimiento autopropulsado, capaz de ver más allá de lo que ve una mirada petrificada, acostumbrada.

Ahora bien, ¿dónde es posible leer esta apertura del lenguaje en *Me segura*? Por un lado, si bien el texto se presenta en su carácter inacabado, en su proceso de auto-degenerarse, a su vez leemos un impulso contrario, regenerativo, que es un impulso constructivo. ¿Qué es lo que el texto “construye”? Las condiciones de enunciación de su propia escritura. Crear condiciones, como dice Hélio Oiticica en sus “Heliotapes”, es asumir una posición existencial, una posición diferencial respecto al día a día. Crear las condiciones, como dice *Me segura*, para que el delirio sea la medida del universo. Así, el texto da lugar a una nueva figura de poeta: aquel que es capaz de ver con un “ojo misil”, aquel que es creador de condiciones, aquel que es capaz de reconfigurar *de otro modo* los lazos entre la literatura y la vida. Por otro lado, la apertura del orden del lenguaje es posible leerla en el modo en que la escritura es llevada a su pura experimentación a través del montaje. Un diario de cárcel

⁷ Salomão, Waly. *Me segura que vou dar um troço*, São Paulo, São Paulo, Aeroplano, 1972, p. 69. Todas las citas pertenecen a esta edición. La traducción es mía.

⁸ Ídem, p. 106.

⁹ Oiticica, Hélio. “Heliotape”, apostilla a *Me segura que vou dar um troço*, São Paulo, Aeroplano, 1972. La traducción es mía.

donde prácticamente no puede reconocerse el contexto salvo por la violencia de los signos, liberados de sus referentes convencionales:

Crear sin atarse a las cosas existentes aquí en Brasil –lenguaje del ocio nacional- pero remitiendo cartas internacionales. Desde Brasil. Llevar adelante todo lo que resultó en mí. Muerte a los lenguajes existentes. Muerte a los lenguajes exigentes. Experimente libremente. Estrategia de vida: movilidad en el eje Río San Pablo Bahía¹⁰.

“Autorretrato”, el segundo de los trece textos que conforman *Me segura*, lejos de constituirse como un ejercicio confesional, se presenta como una superposición de enunciados donde el “yo” de quien es retratado se diluye en una sucesión de imágenes. No sólo no hay una autodefinición, sino que tampoco parece haber un autorreconocimiento: “Autoretrato. confesionario. capítulo de memorias. mi pelo rapado máquina cero. oración para que ellos no corten mi pelo de nuevo. no tengo ninguna personalidad. carácter de muchedumbre. crecimiento de mi pelo. todo poder es provisorio”¹¹.

Si el régimen represivo de la cárcel apunta a borrar, mediante un corte de pelo uniforme, las marcas particulares de la identidad, de lo que se trata es de resistir a ese borramiento mediante un ejercicio ético: disociando el orden concreto del cuerpo (el pelo) de la identidad (el preso). Entonces, un autorretrato ya no consiste sólo en construir una imagen definible del “yo”, sino más bien en ejercer ese “poder provisorio” dado por la propia potencia del lenguaje en su mera experimentación.

En este sentido, es posible pensar que en *Me segura* el lenguaje tiene un valor desestabilizador de los límites de la “cárcel del yo”, como la llama Waly. Es decir, en la medida en que abre la posibilidad de ver el mundo de otro modo, el lenguaje viene a poner en cuestión la clausura identitaria basada en un sujeto “yoico”: “¿Será el yo de una persona una cosa aprisionada dentro de sí misma, rigurosamente enclaustrada dentro de los límites de la carne y del tiempo?”¹².

En el texto que prologa a *Me segura*, Antonio Cícero¹³ lee el carácter teatral de la escritura de Waly, en la medida en que el mundo es presentado como un teatro en el cual cada

¹⁰ Ídem, p. 106.

¹¹ Ídem, p. 109.

¹² Ídem, p. 64.

¹³ Cícero, Antonio. “A fálange de máscaras de Waly Salomão”, prólogo a *Me segura que vou dar um troço*, São Paulo, 1972.

persona no sólo *representa*, sino que además *es* el personaje que le es dado representar en su propio drama. Agamben, a su vez, en *Medios sin fin* señala que

Las máscaras no son personajes, sino gestos que adquieren su figura en un tipo, constelaciones de gestos(...) Gesto es el nombre de esta encrucijada de la vida y del arte, del acto y de la potencia(...) Es un fragmento de vida sustraído al contexto de la biografía individual y un fragmento de arte sustraído a la neutralidad de la estética: praxis pura(...) que deja que se precipiten en la situación los cristales de esa sustancia social común¹⁴.

Así, siguiendo a ambos autores, el carácter teatral de la escritura de *Me segura*, traducido en el uso de la máscara como salida del “yo-prisión”, puede ser pensado como un modo de restitución, o producción, de esa sustancia social común. Es decir, en la medida en que el lenguaje se presenta como posibilidad de desubjetivación, es capaz de revelar el espacio comunitario de lo impersonal o, como se afirma en *Me segura*: “Perder los trazos particulares del rostro para que lo otro aparezca”¹⁵.

En *Notas Sobre o Desenho Industrial*, Rogério Duarte sostiene que el diseño gráfico, embrionario en el Renacimiento, llegó a ser la forma del arte por excelencia después de la Revolución Industrial. La única relación posible con la formas del diseño gráfico, dice Duarte de un modo tajante, es el “uso”. ¿En qué consiste el “uso”? En un modo de relación entre sujeto y objeto en términos de lo que llama un “contacto operatorio”, cuyo carácter se define por ser necesario, y nunca ocioso: “Nada existe, sino que todo funciona, todo es signo, cuya realidad comienza en la interpretación, que es el propio uso”¹⁶.

Este modo en que Duarte entiende el tipo de experiencia que propicia el diseño gráfico está estrechamente ligado, como lo explicita varias veces a lo largo del texto, con el concepto de “antropofagia” heredado del vanguardista Oswald de Andrade, quien en su “Manifiesto Antropófago”¹⁷ de 1928 inaugura otro modo de pensar la identidad brasileña. Al declarar “Sólo me interesa lo que no es mío” el “Manifiesto antropófago” recupera la práctica antropófaga de los indios tupíes, para quienes la deglución del Otro, el enemigo, equivale a

¹⁴ Agamben, Giorgio. *Medios sin fin. Notas sobre política*, Valencia, Pre-Textos, 2001, p. 68.

¹⁵ Salomão, Waly. Op. cit, p.

¹⁶ Duarte, Rogério. *Notas Sobre o Desenho Industrial en Tropicacos*, Azogue, Río de Janeiro, 2003 (org. Narlan Matos Teixeira, Mariana Rosa y Sergio Cohn), p. 115. Todas las citas pertenecen a esta edición. La traducción es mía.

¹⁷ De Andrade, Oswald. *Escritos antropófagos*, Corregidor, Buenos Aires, 2008 (selección, cronología y postfacio Alejandra Laera y Gonzalo Aguilar).

la apropiación de sus fuerzas. Este modo de pensar la identidad brasileña en los años 20, ya no en términos de un origen puro, sino más bien fundado en una Otredad constitutiva, da lugar a un modo inédito de pensar a finales de los años 60 (pensamiento que, como señalamos al comienzo del trabajo, es introducido por el Tropicalismo), la relación entre lo nacional y lo universal a partir de la diferencia y de la apropiación, a partir de la pregunta acerca de qué modo hacer uso de los estereotipos sobre *lo brasileño* para construir otra mirada de Brasil, mirada construida desde el propio Brasil, y que juegue por fuera de la dicotomía entre lo nacional y lo extranjero.

Es decir, “hacer uso” significa para Duarte mantener un modo de relación antropofágica con el mundo, como fue la realización del afiche de la película de Glauber Rocha *Dios y el diablo en la tierra del sol*, en el cual Duarte trabaja con el offset, utilizando la tipografía suiza en boga en esos años en el diseño gráfico alemán, pero generando colores e imágenes propias de Brasil. De este modo, sería posible llegar a las masas hablando su lenguaje, pero comprometiéndose con su contenido, como dice Duarte, a la medida de su propio espíritu: “La forma de nuestros productos nacerá de la propia urgencia, y será buena si es verdadera”¹⁸.

Así, entendida en un sentido antropofágico, la noción de “uso” adquiere en *Notas Sobre o Desenho Industrial* una dimensión política, en la medida en que se constituye como una toma de posición, que da lugar a un lenguaje propio de Brasil, que podríamos pensar de manera análoga a la idea de “creación de condiciones” presente en *Me segura*. O, siguiendo nuevamente a Hélio Oiticica, en relación al bloque conceptual que Waly presenta como ALPHA alfavela VILLE, haciendo clara alusión tanto a la tradición europea de Godard como a la realidad más próxima de la favela brasileña. Es decir, ambos textos postulan, en este sentido, un modo antropofágico de problematizar la relación entre el arte y el mundo. Sin embargo, más adelante el texto dice: “Una acción sin un para qué es apenas un gesto”.¹⁹ Es decir, claramente Duarte da cuenta en este “para qué” del diseño gráfico de dos cuestiones. Por un lado, que se trata de una concepción funcionalista del diseño, en la medida en que el concepto de uso se opone claramente a lo improductivo: el diseño debe ser capaz de humanizar la modernidad; es decir, se trata de una concepción del lenguaje en

¹⁸ Duarte, Rogério. Op. cit, p. 132.

¹⁹ Duarte, Rogério. Op. cit, p. 117.

términos de funcionalidad. Así, si en *Me segura* reconocíamos el mero *gesto* tanto de la escritura en su proceso de hacerse como de la máscara en su acto de no revelar nada más que la propia potencia de lo impersonal, es decir, en su plena falta de finalidad, en *Notas* leemos más bien lo contrario.

En el texto de Duarte hay un completo rechazo al arte en tanto “arte puro”, en la medida en que éste no tenga función y permanezca ligado a la mera gratuidad (pensemos, como lo señala el mismo Duarte años después en una entrevista, que es una posición muy influenciada por la escuela de Bauhaus, en cuya tradición Duarte se había formado). Es decir, para construir un lenguaje propio del diseño gráfico de Brasil era necesario que ese lenguaje fuera útil al mundo, en tanto fuera capaz de, como dice Duarte, “terminar con las categorías, sobre todo aquellas en las que está inscripta una jerarquía aristocrática. Hay una continuidad topológica entre lo que los llamados estetas denominan arte mayor y arte menor”²⁰. En este terreno de indistinción entre el arte mayor y el arte menor, entonces, el diseño debe crear un lenguaje capaz de humanizar la modernidad y conciliar así su propio espíritu con las exigencias de su época.

En *La comunidad inconfesable*²¹, Maurice Blanchot hace una distinción entre dos modos de pensar los vínculos comunitarios en el pensamiento contemporáneo. Por un lado, las filosofías esencialistas de la comunidad (como la de Ferdinand Tönnies) fundadas en las experiencias de lo que llama los “comunismos reales”, que definen al hombre como un productor, como un sujeto de acción definido por su trabajo, donde la comunidad se produce a partir de una esencia que los hombres comparten como propiedad. Por otro lado, el modo de pensar la comunidad que postulan las filosofías antiesencialistas (como las del propio Blanchot, Jean-Luc Nancy, Agamben y Esposito), que tiene lugar en lo que Blanchot denomina la “inoperancia”, que justamente no proviene del ámbito de la obra, sino de la des-obra, en la medida en que no se la produce, sino que se la experimenta. Este modo de pensar la experiencia comunitaria no tiene como finalidad ningún valor de producción, sino que sirve sólo para hacer presente el darse al prójimo.

Esta distinción que hace Blanchot puede resultar de interés para reflexionar comparativamente sobre *Me segura* y *Notas*, en la medida en que evidencia dos modos de

²⁰ Duarte, Rogério. Op. cit, p. 128.

²¹ Blanchot, Maurice. *La comunidad inconfesable*, Editora Nacional Madrid, Madrid, 2002.

pensar *lo común*. Si bien desde la lectura que estamos proponiendo el lenguaje ocupa en ambos textos un lugar central, en la medida en que es lo que permite postular *otro modo* de configurar las relación entre el arte, los sujetos y el mundo, sin embargo en cada uno de ellos tiene un alcance radicalmente distinto. Si el lenguaje en *Me segura* aparece, siguiendo a Blanchot, en su carácter inoperante, ligado a la mera potencia del gesto y de la desubjetivación, en *Notas* el lenguaje aparece ligado al uso y la funcionalidad y, en este sentido, es posible pensar que se asemeja más a la concepción de los comunismos reales que a la inoperancia blanchotiana.

En este sentido, para concluir y retomando nuestra hipótesis inicial, el lenguaje (del diseño gráfico y de la literatura, respectivamente) constituye en ambos textos, en un contexto signado por la separación aunque en cada uno de manera muy distinta, la posibilidad de repensar la experiencia de *lo común*.

Bibliografía consultada

- Agamben, Giorgio. *La comunidad que viene*. Valencia, Pre-Textos, 1996.
- *Medios sin fin. Notas sobre política*, Valencia, Pre-Textos, 2001.
- Aguilar, Gonzalo. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*, Beatriz Viterbo editora, Rosario, 2003.
- Blanchot, Maurice. *La comunidad inconfesable*, Editora Nacional Madrid, Madrid, 2002.
- Cicero, Antonio. “A falange de máscaras de Waly Salomão”, prólogo a *Me segura que vou dar um troço*, São Pablo, 1972.
- De Andrade, Oswald. *Escritos antropófagos*, Corregidor, Buenos Aires, 2008 (selección, cronología y postfacio Alejandra Laera y Gonzalo Aguilar).
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*, La Marca Editora, Buenos Aires, 2008.
- Duarte, Rogério. *Notas Sobre o Desenho Industrial en Tropicacos*, Azogue, Río de Janeiro, 2003 (org. Narlan Matos Teixeira, Mariana Rosa y Sergio Cohn).
- Oiticica, Hélio. “Heliotape”, apostilla a *Me segura que vou dar um troço*, São Pablo, Aeroplano, 1972.
- Salomão, Waly. *Me segura que vou dar um troço*, São Pablo, São Pablo, Aeroplano, 1972.
- Schwartz, Roberto. *Cultura e política 1964-1969*, São Pablo, Editora Paz e Terra, [1970] 2001.

Veloso, Caetano. *Verdade tropical*, Companhia das Letras, San Pablo, 1997.