

TROPICÁLIA: RUPTURAS ESTÉTICAS E POLÍTICAS

Mariana Ruiz Bertucci
Prof. César Augusto Carvalho (Orientador)

A proposta do presente artigo é analisar a Tropicália como um movimento de contracultura que se nos apresenta sob uma dupla perspectiva: estética e política.

A compreensão dessa abordagem que visa relacionar diretamente a ruptura estética a uma ruptura política exige, por sua vez, uma contextualização do fenômeno Tropicália no Brasil em relação aos movimentos de contracultura que abriram o leque para o direcionamento de novas condutas de vida, de certa forma, no mundo todo.

As transformações decorrentes dos movimentos de contracultura da década de 1960 podem ser compreendidas sob a ótica de uma mudança paradigmática em diversas esferas na sociedade: o trabalho aqui empregado visa utilizar-se de uma concepção pós-moderna sobre a emergência desses movimentos, que pode ser encontrada na cultura, nas condutas de vida, no comportamento e na ética, assim como nas relações materiais e de poder.

A eminência nessa década de movimentos jovens de contestação, desobediência, liberdade e novos parâmetros éticos e comportamentais desloca-se de qualquer movimento de esquerda tradicional – como os que também dividiam lugar nas mentes dos jovens politizados e descontentes – ou qualquer outro politicamente instituído.

A idéia que o movimento hippie e os novos movimentos pacíficos de desobediência que daí surgiram propôs para aquele momento histórico e as mudanças que percebemos hoje é a concepção de que a transformação política (e suas abrangências nos setores social, cultural e econômico) deveria se dar pela transformação da percepção.

A única forma de ter consciência da transformação que precisamos e como devemos fazer para alcançá-la é através da transformação de nossa própria percepção, para negarmos o sistema, para negarmos a instituição política, artística, econômica – a desobediência civil aparecia como uma forma mais ética e pacífica de transformação política; a guerra do Vietnã e a reabertura econômica liberal dos EUA pós-depressão contribuíram para o abandono dos valores morais vigentes, ligados ao consumismo, à vida ilusória que surgiu do descobrimento dos milhares de derivados do petróleo, o conservadorismo político e a violência.

O âmbito global de informação que comportava as relações da localidade com o internacional, ou até mesmo com o intercontinental agiu de forma decisiva na possibilidade de ruptura com a cultura original e local desses espaços sociais e simbólicos diferentes para uma sensibilidade ou interesse por culturas originalmente distantes. A comunicação, nessa década, através do rádio, televisão e jornais pôde reunir aproximadamente meio milhão de pessoas no festival Woodstock, que em 1969 comportou-se numa fazenda de uma pequena cidade perto de Nova Iorque.

O movimento abriu as portas para uma política pacífica com as culturas e sociedades distantes; a inserção da cítara e das teosofias indianas nas músicas dos Beatles em sua fase mais psicodélica expandiu a possibilidade de uma relação social, cultural e política pacífica com a Índia, que há poucas décadas ainda era colônia da Inglaterra; o interesse

pelas teosofias e filosofias orientais passou a questionar a lógica racional a qual vivemos no ocidente, toda a raiz do nosso pensamento, do nosso comportamento e da forma, genericamente falando, como vemos o mundo.

Não foi apenas na sociedade civil que essa mudança paradigmática pôde ser percebida; cientistas de diversas áreas, como o físico austríaco Fritjof Capra, que nos anos 60, relacionou a física moderna com as filosofias e teosofias tradicionais do oriente (taoísmo, budismo e hinduísmo); ou o psicólogo americano Timothy Leary, que escreveu "a experiência psicodélica" e estudou as possibilidades psicológicas do ácido lisérgico e a relação da experiência da substância com a experiência de morte relatada no livro tibetano dos mortos.

O mundo todo estava atento à guerra do Vietnã e havia outros acontecimentos políticos que tomavam conta dos assuntos internacionais, como o maio de 1968, a ditadura no Brasil e em outros países da América do sul; o momento histórico parecia contribuir para a emergência de grupos sociais que pudessem conter esse impacto sem pegar em armas, mas desobedecendo, negando o que fosse imposto e impondo o que era negado.

No ano de 1967 no qual a Tropicália se apresentou pela primeira vez no programa "Frente única: uma noite da música popular brasileira", os artistas que freqüentavam esse palco consideravam a música popular brasileira não apenas em suas estéticas que eram explícita e necessariamente distantes da imposição da cultura norte-americana, mas visavam elevar a música a sua capacidade política transformadora, instigando sentimentos de reprova à ditadura militar que nesse período era representada pelo Castello Branco e seguidamente por Costa e Silva.

Dentre os artistas que se apresentavam, podemos citar Elis Regina, Gilberto Gil, Jair Rodrigues, MPB-4, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Zé Ketí contando ainda no teatro e televisão com a participação de Chico Buarque e Wilson Simonal. Nesse mesmo ano de 67, deu-se em São Paulo a "passeata contra as guitarras elétricas" que representava a negação do público da música popular e brasileira às criações populares estrangeiras devido à necessidade que se fazia presente de valorizar o caráter nacional através da cultura, de forma que nossa música não se impregnasse de culturas imperativas distantes.

As apresentações tropicalistas de 1968 se deram no III Festival de música popular brasileira da Record, com as performances das músicas "alegria, alegria" de Caetano Veloso e "domingo no parque" de Gilberto Gil, ambas contrariando a tendência anti-americana ou anti-inglesa estagnada na música nacional, seguindo tais composições com arranjos elétricos estilizados pela banda Os Mutantes e ainda pelos arranjos eruditos de maestros dispostos a inovar, como Rogério Duprat, Julio Medaglia e Damiano Cozzela. Esses elementos eram misturados e somados as letras de influência concretista, da qual o movimento ainda contava com poetas como Torquato Neto e José Carlos Capinam.

As primeiras representações resultaram na reprovação da interpretação dos tropicalistas sobre a interação entre os elementos culturais que, embora bem estruturados não agradavam a percepção vigente, ou ainda a visão de mundo impregnada na MPB e no seu caráter de protesto e valorização de uma cultura nacional. O público foi a apresentação de Caetano Veloso em "é proibido proibir", na qual o artista expõe sua opinião contrária à desclassificação de Gilberto Gil do concurso:

"(...) Eu quero dizer ao júri: me desclassifique. Eu não tenho nada a ver com isso. Nada a ver com isso. Gilberto Gil. Gilberto Gil está comigo, para nós acabarmos com o festival e

com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Acabar com tudo isso de uma vez. Nós só entramos no festival pra isso. Não é Gil? Não fingimos. Não fingimos aqui que desconhecemos o que seja festival, não. Ninguém nunca me ouviu falar assim. Entendeu? Eu só queria dizer isso, baby. Assim como é? Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? Se vocês forem... se vocês, em política, forem como são em estética, estamos feitos! Me desclassifiquem junto com o Gil! junto com ele, tá entendendo? E quanto a vocês... O júri é muito simpático, mas é incompetente.” (VELOSO, Caetano, 1968, discurso da música “é proibido proibir”)

A contracultura que acontecia nos EUA e no mundo não era algo que sensibilizava esse grupo da MPB da época formado pelos artistas de protesto; o foco político desses músicos limitava-se à localidade e negava-se a explorar interpretações do país que remetessem ao nosso subdesenvolvimento, ao relacionamento do Brasil com as culturas de fora, demonstrando resistência às guitarras elétricas e articulando formas de expressar mensagens contra a ditadura para circularem nas rádios, televisão e concursos através de seu veículo de protesto – a música.

De outro lado, havia ainda a Jovem Guarda, formada por Erasmo e Roberto Carlos, um espaço para o rock antigo, que fala de romance e não está tão preocupado em combater a ditadura com todas as suas unhas. A Velha Guarda do samba já estava há muito adormecida na música de disco e o lamento de Lúcio Alves deu lugar à música pop que daí surgiu e veio a ser chamada Bossa Nova.

A juventude de classe média carioca dos anos 1950 carecia de um novo estilo brasileiro que pudesse sintetizar o sentimento angustiante que distanciava tanto o jazz americano - que aparecia como o sonho

noturno desses jovens e músicos do Rio - com aquele lamento modesto do sambista Lúcio Alves.

O eixo Rio-São Paulo de produção cultural da época recebeu então, no final dos anos 50, o artista nordestino João Gilberto, que soube como sintetizar a relação do jazz com o samba, criando uma nova síncope em um complexo harmônico-rítmico que, explorado por ele unicamente no violão, estendia a beleza da simplicidade do samba com a sofisticação do jazz, como uma homenagem romântica ao primeiro.

A bossa nova virou pop e foi conhecida, amada, exportada e explorada pelos artistas brasileiros, internacionais e pelos jovens cariocas sedentos de novidade.

A ruptura com o eixo Rio-São Paulo aconteceu mais uma vez e a novidade tropical parecia ir um pouco além das conquistas da bossa nova, abertamente sua grande inspiração. Assim como a bossa nova soube encontrar um diálogo na música entre o jazz e o samba, tirando-os de seus territórios originais e transformando-os em um novo estilo que tem outros sentidos e grupos de apreciação, a Tropicália pretendia uma tarefa um tanto quanto intrigante: a popularização, ou a universalização da MPB.

A estética tropicalista apresentava-se como um sincretismo harmônico entre produções simbólicas originais de espaços sociais e simbólicos diferentes, promovendo um diálogo que rompia com as estruturas musicais herméticas e encontrava um ponto de conciliação entre opostos como o erudito, o popular e o disco, entre o local e o global, nacional e internacional, as belezas típicas do Brasil e o subdesenvolvimento, moderno e pós-moderno.

A influência da poesia concretista dos anos 60 pode ser percebida nessa nova concepção estética e política, a linguagem formada de

colagem, mosaicos sincréticos, intertextualidade e etc. A visão dinâmica e multifacial do Brasil era alvo da música tropicalista e essa visão de mundo estendia-se ao derrubamento de qualquer hierarquia artística na música que determinasse a superioridade do gosto hegemônico sobre produções simbólicas marginais.

A mídia e o conhecimento dos acontecimentos políticos e culturas globais serviu de veículo e sustentação dessa nova música de disco e a Tropicália parecia buscar a abordagem entre os antagonismos que eram passíveis de diálogo na música tropicalista.

A realidade nacional parecia ir além dos limites da ditadura para os tropicalistas, e o seu caráter contracultural, e a idéia de uma transformação na percepção parecia aos artistas a possibilidade de ruptura e liberdade que não estivesse comprometida com um partido ou com um movimento de esquerda que utilizasse da violência e da crença no absoluto.

O movimento tropicalista acarreta como significação de um determinado e específico momento histórico no Brasil a transformação explícita da cultura original e localmente cultivada, a qual estrutura e é estruturada no movimento dinâmico social, para a possibilidade da sensibilização com culturas distantes espacial e temporalmente, de forma que o sentido, as condutas de vida, o comportamento e a ética podem ser exportados, intercambiáveis – essa foi a abertura dos tropicalistas para a guitarra elétrica, um dos grandes motivos de fervor dos integrantes de grupos que cultuavam uma esquerda e uma cultura mais tradicionais.

A fim de encontrar o que há de invariante no movimento e compreender a proposta de universalização da MPB a partir não de uma definição hermética da música brasileira, mas sim da abertura à diversidade cultural, estética e política, cabe agora apresentar o

movimento sob a ótica da teoria das trocas dos espaços simbólicos e sociais, de Bourdieu.

Para abarcar as noções de espaço social e simbólico de Bourdieu, é preciso perceber as práticas sociais enquanto intercambiáveis, de forma que em momentos históricos diferentes dos quais se deu a gênese de determinado movimento cultural- no caso, a Tropicália- essas práticas permeiam os espaços sociais de acordo com algumas concepções determinantes. Estas, por sua vez, se dão a partir da seguinte configuração formada pelos elementos tais: as posições sociais e as disposições que figuram nesses espaços, regidas pelo *habitus*, que as tomadas de posição dentro do espaço determinarão suas possibilidades de transformação ou manutenção.

O autor considera tais espaços como distintos e coexistentes, que compreendem conjuntos tais que os agentes sociais se aproximam ou se distanciam a partir das posições dos agentes formadores desses espaços, a partir do *habitus* que rege diferenciadamente cada um deles – esses agentes aproximam-se ou distanciam-se de acordo com seus capitais econômico e simbólico, que por sua vez condicionam suas posições nos campos.

Segundo Bourdieu: “A cada classe de posições corresponde uma classe de *habitus* (ou de gostos) produzidos pelos condicionamentos sociais associados à condição correspondente e, pela intermediação desses *habitus* e de suas capacidades geradoras, em conjuntos sistemáticos de bens e propriedades, vinculadas entre si por uma afinidade de estilo” (BOURDIEU, 2007, p. 21)

Para o autor, os espaços sociais são classes teóricas que nos servem para a apreensão da realidade, de forma a proporcionar a organização das práticas e representações dos agentes. A partir das

diferentes posições no espaço social e o conjunto de bens e atividades distintas em cada um deles, os agentes sociais a eles pertencentes criam linguagens e signos também distintos – os espaços simbólicos.

No capítulo 6 do livro *O poder simbólico*, Bourdieu divaga sobre as representações no sentido da coincidência entre as posições e as atitudes dos agentes sociais, ou ainda, o “ajustamento inconsciente” entre essas posições e atitudes necessárias ao funcionamento da instituição. No caso da Tropicália, a sua proposta de transformação veio a interferir no *habitus* que concentra as lutas de interesse para manter ou transformar as regras do campo artístico da música popular brasileira, sendo este de certa forma, um terreno de possibilidades e probabilidades que proporcionariam a aceitação, mesmo que tardia, da inovação tropicalista às tendências da música- a concepção do *habitus*, incorporada nas práticas sociais pode também se transformar, portanto, a partir das transformações desse *habitus* que se dá na esfera da visão de mundo impregnada na MPB, através das formas e espaços simbólicos que se movimentam a fim de mantê-lo ou transformá-lo.

O movimento da Tropicália se fez possível apresentar-nos porque além de o campo da MPB ser na época um espaço de contestação (representado pelo público universitário de uma esquerda tradicional que se manifestava através dos movimentos estudantil, sindical e artístico), ou seja, um terreno fértil para a apresentação de um movimento de contracultura, os tropicalistas já tinham contato com alguns artistas influentes nesse meio, estes que representavam os dominantes dentro do campo da MPB.

Nara Leão é uma dessas artistas que trouxe atenção e prestígio à tropicália. Em um programa chamado “Opinião”, no qual Nara Leão e outros artistas como Chico Buarque participavam, a artista teve a chance de conhecer os artistas da Tropicália em uma gravação na Bahia, dentre

eles Caetano, Gil, Maria Betânia (que mais tarde veio substituir Nara nesse mesmo programa) e interessou-se pelas produções musicais do grupo.

É justamente na noção de *habitus* que nos cabe a importância de analisar esse movimento contracultural, pois são esses que concentram as ações que porão em questão a ordem vigente de maneira expandida, acessível, transformadora, pretendendo-se universais: viriam a transformar o *habitus* que “como indica a palavra é um conhecimento adquirido e também um haver, um capital (de um sujeito transcendental na tradição idealista) o *habitus*, a *hexis*, indica a disposição incorporada, quase postural” (BOURDIEU, 2007, p. 62)

No mesmo livro citado acima, “O poder simbólico” de Bourdieu, cujo primeiro capítulo de mesmo nome trata da conceitualização desse poder, o autor desenvolve uma construção teórica que pode nos fornecer uma maior compreensão de como ele é estabelecido e legitimado nos diferentes campos, as condições sociais que ele é capaz de reproduzir e renovar na lógica desses campos e, logo, as possibilidades ideológicas de reafirmação da luta de classes como tendência e modelo para a ordem vigente. Segundo Bourdieu, “(...) o poder simbólico é, como efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhes estão sujeitos ou mesmo o exercem” (BOURDIEU, 2007, p. 8), ou seja, esse poder é estabelecido quando não é percebido como arbitrário.

Para chegar à sua conceitualização do poder simbólico, o autor utiliza-se de uma perspectiva dos sistemas simbólicos (arte, religião, língua) como estruturados e estruturantes. Temos presente que a tradição neo kantiana pensa os universos simbólicos como “instrumentos de conhecimento e de construção de mundo dos objetos” (BOURDIEU, 2007,

p. 8), ou seja, como formas simbólicas que são socialmente determinadas - dessa tradição pode ser destacar como exemplo Durkheim.

O autor considera, porém, a possibilidade de uma análise estrutural que nos permite conceber a lógica das formas simbólicas específicas, isolando "a estrutura imanente a cada produção simbólica" (BOURDIEU, 2007, p. 9); tal concepção dos sistemas simbólicos como estruturas estruturadas, deve sua tradição a Saussure e Lévi-Strauss.

A partir de então, podemos apreender o poder simbólico como "um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica: o sentido imediato do mundo (e, em particular do mundo social) supõe aquilo que Durkheim chama o conformismo lógico, quer dizer "uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa que torna possível a concordância entre as inteligências" (BOURDIEU, 2007, p. 9).

No entanto, à interação dessa perspectiva dos sistemas simbólicos- no caso dessa pesquisa, a arte- como estruturados e estruturantes, o autor ainda acopla as concepções dessas produções simbólicas como instrumentos de dominação, trazendo as funções políticas dos sistemas simbólicos percebidos pela tradição marxista.

A cultura dominante percebe-se como tal, integrando-se entre si e distinguindo as outras classes sobre seus próprios parâmetros; a ideologia da cultura dominante opera assim numa integração falsa, ilusória da sociedade, contribuindo para a desmobilização das classes dominadas, para a legitimação da ordem estabelecida, que, por sua vez, necessita da legitimação dessas distinções na hierarquia da produção simbólica: "esse efeito ideológico, produ-lo a cultura dominante dissimulando a função de divisão na função de comunicação: a cultura que une (intermediário de comunicação) é também a cultura que separa

(instrumento de distinção) e que legitima as distinções compelindo todas as culturas (designadas como subculturas) a definirem-se pela sua distância em relação à cultura dominante” (BOURDIEU, 2007, p. 11).

Em uma segunda síntese, Bourdieu dialoga os sistemas simbólicos como estruturados e estruturantes reconhecendo sua função política (ideológica) como instrumento de imposição e legitimação da dominação através do processo da violência simbólica, que reafirma a ordem social desigual estabelecida no âmbito dessas produções simbólicas.

Esse poder de impor instrumentos de conhecimento e expressão de uma cultura dominante sobre a plenitude que permeia os campos de produção simbólica que contam com a mesma lógica interna, determina a legitimação das manifestações que ocorrem nos sistemas simbólicos, segundo uma tendência de adaptação ou exclusão de formas simbólicas que não se enquadram na instituição desses sistemas, ou seja, perdem o seu crédito enquanto arte, no caso da instituição artística, por seus agentes e especialistas.

Nesse ponto podemos inserir a Tropicália como um movimento que dentro do sistema estruturado e estruturante da instituição artística e musical no Brasil nos anos 60, rompeu com a homogeneidade que opera em função da classe dominante, negando a instituição enquanto formadora de uma padronização hierárquica da música. O fato de a Tropicália especificar-se pelo seu movimento de contenção de elementos simbólicos referentes a espaços sociais marginalizados dá voz às expressões e produções culturais que frente à cultura dominante são consideradas subculturas e essencialmente negadas.

Sob essa perspectiva, a Tropicália possibilitou a imposição de um sentido e definição de mundo fundamentalmente marginais, tendo como

premissa a contracultura e a multiplicidade de expressões e produções simbólicas independentemente da ordem regente na instituição artística e musical.

Pensando no campo de produção simbólica, portanto, que, ao servirem aos interesses dominantes segundo a lógica neoliberal, servem, por consequência, à luta externa a ele no campo das posições sociais, a Tropicália enquanto manifestação dessa produção simbólica- que se dá de acordo com o jogo de poderes da instituição e dos agentes mediadores na mídia- inverte o conjunto de valores dando ênfase e validade às manifestações simbólicas de espaços sociais dominados, proporcionando um novo sentido e definição de mundo que são, de diversas formas, antagônicos aos interesses dominantes da ordem estabelecida.

Se, no entanto, é nesse momento que atribuímos o caráter político de uma produção simbólica, na correspondência entre as estruturas – posto que tratamos os sistemas simbólicos como estruturantes e estruturados – é também nesse momento que podemos detectar a ruptura da ordem estabelecida promovida pela Tropicália através do caráter político de transformação que o movimento traz arraigado à própria transformação estética: através da união de produções simbólicas musicais estruturalmente diferentes (concepções melódicas, rítmicas e harmônicas específicas a determinadas condições sociais e culturais), sendo, ainda, muitas dessas produções originalmente marginalizadas, a negação estética à uma estrutura musical institucionalmente rígida e dominante eleva, necessariamente, essa negação à ordem estabelecida no campo das lutas sociais pela imposição do sentido e definição do mundo.

Considerando que o poder simbólico define-se numa relação determinada, nos sistemas simbólicos, entre os que o exercem, os que o mediam e os que lhe recebem, ou seja, dentro do próprio campo de

produção e reprodução das formas simbólicas, devemos compreender que a Tropicália fez-se possível devido às condições de força dos agentes na luta pela legitimação do objeto dentro da instituição artística. Os artistas tropicalistas chegaram a ter o acesso à transformação dos padrões instituídos na música considerada popular e brasileira porque encontravam-se de certa forma envolvidos no campo de produção musical e tinham influência de muitos outros artistas que formavam a MPB (música popular brasileira) – o fato de os tropicalistas encontrarem um terreno fértil para dissipar suas idéias e composições contam com as condições anteriores dentro da instituição; os artistas que já ocupavam o palco da MPB no Brasil na época era composto fortemente por grupos da esquerda artística que impunham-se contra a ditadura.

Se pensarmos nas músicas “é proibido proibir”, de Caetano Veloso de 1968, e na canção de Gilberto Gil, “domingo no parque”, percebemos uma ruptura com a concepção institucionalizada da cultura americana ou internacional como algo nocivo ao desenvolvimento da nossa cultura: na primeira música Caetano faz uma alegoria direta às manifestações que se deram no ano de 68 na França, apresentando-se juntamente da banda Os Mutantes, que utilizaram de distorções e instrumentos elétricos; o próprio Gilberto Gil afirma, por sua vez, que construiu a música “domingo no parque” com o maestro Rogério Duprat pensando em deixá-la semelhante às músicas dos Beatles – que nessa década também foram expoentes da contracultura – juntamente com algumas estruturas rítmicas e melódicas da música nordestina.

Ao não se enquadrarem em nenhuma estrutura musical hermética estabelecida no Brasil através de uma postura artística sincrética como apreensão do sentido do mundo social e cultural nesse momento histórico – o qual podemos relacionar às condições pós-modernas -, a Tropicália adota uma postura inapreensível às posições

políticas estabelecidas, seja a direita conservadora, seja a esquerda que manifestava-se através dos movimentos sociais.

Esteticamente, se podemos considerar que as percepções artísticas da Tropicália permanecem como influência nas produções simbólicas atuais, tanto dos próprios tropicalistas quanto de muitos outros músicos nacionais e internacionais – atuando como estruturado e estruturante – podemos também considerar, no momento de ruptura com a ordem estabelecida no campo das produções simbólicas e na luta pela imposição do sentido de mundo através desta, uma ruptura com o poder simbólico instituído nesse campo:

“A destruição desse poder de imposição simbólico radicado no desconhecimento supõe a tomada de consciência do arbitrário, que dizer, a revelação da verdade objetiva e o aniquilamento da crença: é na medida em que o discurso heterodoxo destrói as falsas evidências da ortodoxia, restauração fictícia da doxa, e lhe neutraliza o poder da desmobilização, que ele encerra um poder simbólico de mobilização e subversão, poder de tornar atual o poder potencial das classes dominadas” (BOURDIEU, 2007, p. 15).

BIBLIOGRAFIA:

BOURDIEU, Pierre. *Razões Práticas*. São Paulo: Ed Papyrus, 1996.

O poder simbólico/ Pierre Bourdieu; tradução Fernando Tomaz – Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 2007.

Discurso de Caetano Veloso disponível em:
<http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/proibido.php>

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: A história e as histórias da Bossa-Nova*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

GOFFMAN e JOY, Hen e Dan. *Contracultura através dos tempos- do mito de Prometeu a cultura digital*; introdução de Timothy Leary; tradução Alexandre Martins. Rio de Janeiro; Ediouro, 2007.

LYOTARD, Jean-François. *O Pós-Moderno Explicado às Crianças*. Lisboa, Dom Quixote, 1987.