

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA E
ANTROPOLOGIA**

**A CULTURA BRASILEIRA NO ESTEIO DO MOVIMENTO
TROPICALISTA: ESTABELECENDO CONEXÕES ENTRE O ONTEM E
O HOJE**

Pérola Virgínia de Clemente Mathias

2014

A CULTURA BRASILEIRA NO ESTEIO DO MOVIMENTO TROPICALISTA:
ESTABELECIDO CONEXÕES ENTRE O ONTEM E O HOJE

Pérola Virgínia de Clemente Mathias

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Sociologia e Antropologia.

Orientadora: Prof.^a Dra. Gláucia Kruse Villas Bôas

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2014

A CULTURA BRASILEIRA NO ESTEIO DO MOVIMENTO TROPICALISTA:
ESTABELECENDO CONEXÕES ENTRE O ONTEM E O HOJE

Pérola Virgínia de Clemente Mathias

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos à obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Banca Examinadora:

Presidente: Prof^ª. Dr^ª. Gláucia Kruse Villas Bôas.

Prof. Dr. Marco Antônio Teixeira Gonçalves

Prof. Dr. Frederico Oliveira Coelho

Prof^ª. Dr^ª. Tatiana Siciliano (Suplente)

Prof^ª. Dr. Alexandre Ramos (Suplente)

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2014

M431c Mathias, Pérola Virginia de Clemente

A cultura brasileira no esteio do movimento tropicalista:
estabelecendo conexões entre o ontem e o hoje/ Pérola Virginia de
Clemente Mathias. – 2014.

156 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em
Sociologia e Antropologia – PPGSA, Rio de Janeiro, 2014.

Orientadora: Gláucia Kruse Villas Bôas

1. Cultura - arte 2. Arte e sociedade I. Villas Bôas, Gláucia
(orient.) II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. III. Título

CDD 306.47

RESUMO

A CULTURA BRASILEIRA NO ESTEIO DO MOVIMENTO TROPICALISTA: ESTABELECIDO CONEXÕES ENTRE O ONTEM E O HOJE

Pérola Virgínia de Clemente Mathias

Orientadora: Gláucia Villas Bôas

Resumo da Tese de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Sociologia e Antropologia.

Este trabalho busca analisar e compreender o movimento tropicalista considerando-o a partir de dois argumentos que envolvem uma relação espaço-temporal. O primeiro é resultado da busca por saber porque o tropicalismo é tão representado e invocado como referência *em e para* as representações artísticas e culturais atualmente. O segundo, fruto de um mal estar de ver uma história cristalizada sendo constantemente repetida, sempre com as mesmas datas e episódios, é a busca por saber *o que e quem* se perde nestes intervalos. Daí resulta que a maior perda dos estudos sobre a Tropicália é deixar desaparecer as conexões entre *o como* pesquisas e produções artísticas e culturais foram se desenrolando desde um primeiro momento no cenário cultural de Salvador, tendo os seus primeiros passos quando de uma mudança de alguns artistas para Rio de Janeiro e São Paulo, e, por fim, a eclosão do Tropicalismo, marcante nesta última cidade. Os dois argumentos se conectam no estudo, num primeiro momento, através da análise do filme “Tropicália”, de Marcelo Machado, por ele ser representativo dessa nova leva de trabalhos sobre o movimento tropicalista e por discutir a formação da Tropicália historicamente. Num segundo momento, busca-se desvendar a tessitura do contexto histórico pelo qual passa o que envolve o tropicalismo, retrazando as teias de interação desenvolvidas que o possibilitaram. Tendo o tropicalismo como uma concepção plurisemântica de um momento/movimento da cultura e da arte brasileira, este trabalho apresenta a Tropicália destacando a relação que existe entre o movimento e a Bahia, fazendo a conexão com o que hoje extrapola estas barreiras territoriais.

Palavras-chave: Tropicália; tropicalismo; música popular; cultura brasileira; Bahia

Rio de Janeiro

Fevereiro, 2014

ABSTRACT

THE BRAZILIAN CULTURE UNDER THE TROPICALIST MOVEMENT: MAKING CONECTIONS BETWEEN YESTERDAY AND TODAY

Pérola Virgínia de Clemente Mathias

Orientadora: Gláucia Villas Boas

This work intends to analyze and comprehend the tropicalist movement having two different arguments that involve a time-space relation as the starting point. The first is the result of the search to know why the tropicalismo is so represented and invoked as reference *in* and *for* artistic and cultural representations nowadays. The second, product of a discomfort in seeing *what* and *who* is lost in this intervals. From there the result is that most of the studies about Tropicália lets the connections of how researches, projects and artistic and cultural productions were developing since a first remarkable moment in Salvador's cultural scene, walking its first steps when some artists moved to Rio de Janeiro, São Paulo and finally, the explosion of Tropicalismo, noticeable in the latter, disappear. Both arguments are connect in the study, in a first moment, through the analysis of the movie "Tropicália", from Marcelo Machado, for its representation of both its new series of works about the tropicalist movement and for discussing the formation of the Tropicália historically. In a second moment, the intent is only to disclose the texture of the historical context that passes everything involving tropicalismo, retracing the webs of interaction developed that made it possible. Having the tropicalismo as a polisemantic concept of a moment/movement of Brazilian's culture and arts, this work seeks to present Tropicália as a way to highlight the relationship between the movement and the state of Bahia, making the connection with what today goes beyond any territorial limits.

Key-Words: Tropicália; tropicalism; popular music; brazilian culture; Bahia

Rio de Janeiro

Fevereiro, 2014

Dedicatória

“Pai e Mãe, ouro de mina”

Agradecimentos

Muitas pessoas estão envolvidas nos momentos que resultaram neste trabalho e que gostaria de agradecer de alguma forma e com carinho. A meus pais e meus irmãos, por incentivarem e apoiarem incondicionalmente esta aventura em terras cariocas. A Thiago Xavier, fonte de inspiração e reflexão, pelo amor constante.

Gostaria de agradecer minha professora orientadora, Gláucia Villas Bôas, por todos os momentos em que estivemos juntas dentro e fora da universidade. Gostaria de agradecê-la pela dedicação, atenção e pelo imenso aprendizado que tive sobre a sociologia e sobre a vida nestes dois anos. Igualmente, gostaria de agradecer aos colegas do NUSC pelo trabalho em conjunto, pela dedicação e pela certeza que crescemos muito juntos, especialmente neste último semestre: obrigada Tatiana Siciliano, Renata Proença, Alexandre Ramos, Júlia Polessa, Tarcila Formiga, Daniela Stocco, Guilherme Marcondes, Ana Miranda, Carlos Douglas, Marcelo Martins e Leonardo Nóbrega.

Ao PPGSA e à CAPES, pelo apoio institucional e financeiro.

Foi fundamental para a realização deste trabalho a disponibilidade e amabilidade com que figuras importantes desta história me concederam depoimentos e entrevistas. Agradeço ao amigo Dicinho, a Roberto Sant'Ana, José Carlos Capinan, Rogério Duarte e Maurício Bastos.

Assim como o amor, a abertura, o acolhimento e dedicação da minha família baiana para comigo: Dona Dina, tia Lourdes e Mariana Menezes. Tendo, as três, fundamental importância.

Agradeço Lucas Santtana, pela amizade, carinho, paciência e por me mostrar constantemente que nosso tempo é hoje.

E agradeço ainda ao Lucas por ter me apresentado Frederico Coelho, com quem pude dividir ideias iniciais sobre o tropicalismo e aprender muito sobre o tema. Gostaria de agradecer Frederico e Tatiana pelas importantes considerações no exame de qualificação.

Agradeço ao Frederico Coelho também por ter me apresentado Narlan Matos Teixeira, a quem agradeço pelos papos que tivemos sobre o tropicalismo, por ter me colocado em contato com Rogério Duarte e ter me introduzido na turma de Jequié.

Ao amigo Rodrigo Marques que, além do apoio constante, também contribuiu para tornar possível a aventura pelo Rio de Janeiro. A Alexis Baldomá, Leonardo Nóbrega e Rafaela Sarinho pela amizade e alegria. A Débora Herszenhut e Mário

Wiedmann, sempre tão queridos. Aos amigos do IFCS, Vinícius Natal, Gabriel Savelli e Camilo Salcedo.

A todos que estiveram comigo nestes dois anos entre tantas mudanças do Catete à Glória, da Glória ao Catete. Especialmente Cecília de Mendonça, Mariana Serrão, Clara Camatta e as primas-vizinhas Cecília e Marta.

Agradeço também a duas pessoas que fizeram diferença na minha passagem pelo Rio de Janeiro nestes dois anos, Luter Filho e Alex Werner (que foi quem primeiro me chamou a atenção para o filme “Tropicália”).

A todos os meus amigos baianos, porque são eles que mantêm meu coração verdadeiramente aquecido. E, fundamentalmente, à Bahia: minha terra mãe.

Sumário

Introdução	11
Capítulo 1 - A presença tropicalista	33
1.1 Tropicália, um filme de Marcelo Machado	33
1.2 A narrativa cronológica do documentário “Tropicália”: uma descrição densa	39
1.2.1 1967	40
1.2.2 1968 e 1969	46
Capítulo 2 - Comparando discursos: a construção da Tropicália entre o ontem e o hoje	57
2.1 Sobre a relação entre o modernismo e o tropicalismo	57
2.2 Repensando os limites e os marcos atribuídos ao movimento tropicalista	57
Capítulo 3 – A Tropicália e a Bahia	78
3.1 A construção de um <i>lugar</i> Bahia	78
3.2 O efervescente cenário soteropolitano da década de 1960	82
3.3 Os colégios secundaristas de Salvador: centros de excelência	94
3.4 A consolidação de uma cena musical	99
3.5 A migração de artistas baianos para Rio de Janeiro e São Paulo	106
Capítulo 4 - A linguagem visual da tropicália	115
4.1 A arte gráfica da Tropicália	118
4.1.1 Rogério Duarte	118
4.2.2 Dicinho	125
Conclusão	133
Bibliografia	139
Anexo de Imagens	149

Introdução

I

A ideia deste trabalho é analisar e compreender o movimento tropicalista, estabelecendo uma ponte sobre questões que giram em torno da sua presença como referência para as produções culturais atuais e a sua relação com a Bahia. Nasce do desenvolvimento de uma linha de pesquisa sobre a música popular brasileira na década de 1960 no momento da realização de minha monografia para conclusão do curso de Ciências Sociais em 2011, com enfoque em sociologia, na Universidade Federal da Bahia. Neste trabalho tive como objeto de pesquisa a banda de rock Os Mutantes, refletindo sobre o papel do grupo dentro de um contexto mais amplo – no que diz respeito aos diversos movimentos e ritmos musicais - da música brasileira que surgia e se consolidava na década de 1960, abrangendo sua relação mais direta e simultânea à Tropicália. O trabalho se pautou na análise dos cinco primeiros discos da banda, que abarcam a transição entre a sonoridade e o discurso da banda quando influenciados pela contracultura e pelo rock progressivo, além da autonomização com relação ao movimento tropicalista. Porém, o trabalho não abrangeu os últimos três discos¹ lançados pela banda ao longo da década de 1970, deixando uma lacuna a ser preenchida, que seria, numa próxima etapa, entender Os Mutantes como um grupo que realizou a transição sonora de uma vanguarda artística brasileira na passagem da década de 1960 para 1970. Este projeto buscaria também compreender qual a relação que o estilo *rock* manteve com esta vanguarda da transição da década e das sonoridades da música brasileira; como esta alteração sonora pôde estar vinculada não só à permeabilidade para absorção das novas sonoridades advindas de fora, mas também com mudanças no seio da própria contracultura; e identificar como a negação pela indústria fonográfica da

¹ O disco de 1972 é o último com a formação original e apresenta sonoridade diferenciada dos discos anteriores, sendo influenciado pelo movimento do rock progressivo britânico, cujas músicas longas, complexamente estruturadas e o uso exacerbado de instrumentos eletrônicos alteraram a autonomia irreverente da banda, mudando também o significado do “experimentalismo” inicial, em parte influenciado pela Tropicália. Em 1973, sem Rita Lee, é gravado o disco “O A e o Z”, que tem seu lançamento negado, e em 1974 é lançado “Tudo foi feito pelo sol”, que traz apenas Sérgio Dias da formação original. Ambos os discos, característicos do gênero Rock Progressivo, tem baixa vendagem e são rejeitados pela crítica.

nova identidade assumida pelo grupo pôde contribuir para desvendar o mecanismo operatório desta indústria.

Deste modo, uma pesquisa neste sentido teria o papel de analisar como a música dos Mutantes representou mudanças artísticas, sociais e culturais pelas quais passou o Brasil na década de 1960 e 1970, contendo em si uma efervescência cultural opositora ao regime político ditatorial, sofrendo em todos os âmbitos a influência de uma transformação cultural maior, a contracultura. O movimento da Tropicália deveria ser tratado como ponto de partida fundamental para o estudo da obra do grupo, ainda que não fosse o foco de um trabalho sobre a mudança sonora pela qual Os Mutantes passaram já no “final” (pois a banda é remontada na década de 2000, com outra formação, e lança ainda mais três discos) da sua carreira, a partir de meados de 1970. Porém, isto foi fundamental para desencadear algumas inquietações com relação ao modo com que a Tropicália vinha sendo abordada na bibliografia que abrange o tema, colocando em suspenso a ideia de buscar verificar a hipótese do papel dos Mutantes enquanto uma banda que realiza a transição sonora de uma “vanguarda artística brasileira” na virada entre as décadas de 1960/70 e gerar um novo projeto de pesquisa do qual resulta este trabalho com o título de “A cultura brasileira no esteio do movimento tropicalista: estabelecendo conexões entre o ontem e o hoje”.

II

Voltar no tempo histórico da lógica da pesquisa que estava se seguindo para pensar a Tropicália se deu por dois motivos principais. O primeiro foi detectar nos discursos que estavam sendo produzidos sobre o tema a grande importância dada às realizações feitas por músicos “baianos” na cidade de São Paulo entre 1967 e 1969, mas que o adjetivo aí adicionado não refletia sobre as condições que ele impõe: 1) ele abriga, sob a homogeneidade do seu rótulo, indivíduos com formações culturais distintas, vindas de lugares diferentes dentro de um estado que comporta regiões com características físicas, geográficas, sociais e econômicas absolutamente diversas como por exemplo o sertão, o baixo sul, o extremo sul, o recôncavo, a capital Salvador e o litoral norte; 2) que todos os jovens baianos que chegaram no Rio de Janeiro e em São Paulo ao longo da década de 1960 e estiveram de algum forma ligados ao movimento tropicalista passaram antes por um período em Salvador, onde encontraram uma cidade

que vivia momentos únicos relacionados à cultura desde o início de 1950 e que isto não se dava *apenas* pela implantação e crescimento da Universidade da Bahia, mas por diversos fatores e *também* por causa da universidade; 3) a mudança destes jovens para as duas maiores capitais do país, localizadas na região sudeste, se deu por motivos diversos, com combinações também diferentes de alguns fatores como: oportunidades de trabalho, de estudo e/ou de começar uma nova vida depois da implantação do golpe militar, que tolheu o espaço de ação que estes jovens tinham dentro e fora da universidade, especialmente nas ações que estavam relacionadas à atuação artística e cultural no cenário soteropolitano; 4) que a bagagem cultural que os *baianos* traziam da Bahia, que representa a região natal de cada um e da Salvador que os agrega, é fundamental para pensar sua inserção no eixo Rio de Janeiro – São Paulo, tanto em termos de relação com o contexto espacial, quanto de estabelecimento de uma rede de sociabilidades específicas (e quase sempre favorável ao desenvolvimento de suas ações).

O segundo motivo foi por perceber, ao longo deste período, que o movimento tropicalista era utilizado como referência para as mais diversas produções na música, nas artes em geral, na moda, no comércio, na propaganda e marketing, assim como pela crítica artística – o que será demonstrado em detalhes abaixo. Além disto, quase todos os anos são lançados novos livros, filmes e documentários sobre o tema ou a ele relacionados, que reflexionam sobre como foi possível que o movimento acontecesse e quais as influências que o impulsionaram e/ou sobre a importância que ele teve sobre a cultura e a arte brasileiras.

E aqui o termo que generaliza a atuação e influência da Tropicália enquanto “brasileira” deve ser ponderado em dois sentidos: de como ele é usado no discurso de forma a criar uma totalidade, de que a Tropicália foi um movimento brasileiro, que revolucionou a cultura brasileira, a música brasileira e a arte brasileira; de questionar qual a abrangência real desta definição pensando em todos os lugares que o território brasileiro abarca, pensando em como, o quanto e se esta definição está associada àquilo que é produzido entre Rio de Janeiro e São Paulo, as capitais com maior projeção midiática dentre os estados e produção *mainstream*, que concentram grandes recursos econômicos voltados para a área cultural e artística.

Por isto a expressão “cultura brasileira” aparece no título deste trabalho como forma de tornar o uso da expressão um tópico a ser desenvolvido ao longo deste

trabalho, pensando em como ele tem sido usado e o que de fato ele representa nos limites do material que pôde ser recolhido com esta pesquisa.

III

A Tropicália foi um fenômeno artístico e cultural ocorrido em fins da década de 1960. É considerada um dos movimentos de vanguarda da arte brasileira (NAPOLITANO; VILLAÇA, 1998). Ainda que a associação mais direta feita hoje com relação à Tropicália diga respeito ao seu movimento musical (BASUALDO, 2007; CALADO, 1998), um conjunto de obras conceituais e alguns nomes de artistas representam esta sua classificação, tanto como movimento, quanto como vanguarda: como a obra-ambiente de Hélio Oiticica que deu nome ao movimento, “Tropicália” (1966/67); o filme “Terra em Transe” de Glauber Rocha (que estreia em 1967); a peça “O rei da vela”, texto de Oswald de Andrade escrito em 1933, publicado em 1937 e encenado pelo teatro Oficina, sob direção de José Celso Martinez Corrêa em 1967; o romance “Pan América” de José Agrippino de Paula (1967); e o disco “Tropicália ou Panis et circencis” (1968), assinado pelos baianos Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, José Carlos Capinan, o piauiense Torquato Neto, a carioca Nara Leão, os paulistas d’Os Mutantes e Rogério Duprat. Estas obras não vieram a público ao mesmo tempo, suas datas ficam entre 1966 e 1968 – ano este que marca a “explosão” do Tropicalismo. E nem vieram à tona nas mesmas cidades, seus nascimentos ficam entre Rio de Janeiro e São Paulo, com uma parte considerável tendo sido gestada por baianos. Porém, há um ponto de conexão em todas elas que permite este agrupamento, que se caracteriza por uma questão estética e intelectual que dialogava com o debate em torno das artes no Brasil na década de 1960, que será abordada ao longo do trabalho.

Simbolicamente, esteticamente e filosoficamente, caberia o trocadilho para dizer que “a antropofagia os une”². Estes trabalhos têm sido recorrentemente agrupados por terem questões e características em comum. Flora Süssekind argumenta que “a redescoberta da ‘antropofagia’ funcionaria, de fato, como um dos pontos fundamentais de interseção cultural entre linguagens artísticas distintas” (SÜSSEKIND, 2007), pois seria uma confrontação crítica ao subdesenvolvimento e à realidade brasileira a partir da

² “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente”, é o que diz a primeira ideia do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, de 1928 (ANDRADE, 2011).

produção artística. Inclusive, como dizia Hélio Oiticica, que o fazia de forma mais direta, de “instituir e caracterizar um estado da arte brasileira de vanguarda, confrontando-o com os grandes movimentos da arte mundial” (OITICICA, 1968). Ao mesmo tempo, esta posição de entendimento da realidade brasileira e de confrontação a um estado das artes e da política do país tinha um outro complemento, que era o de alinhamento deste grupo de artistas com algumas ideias políticas de esquerda, porém se afastando (ou se opondo discursivamente) de certas posturas do grupo político de esquerda – ao menos do grupo ligado de modo mais direto à organização da UNE e do núcleo de compositores que compunham a chamada MPB (Música Popular Brasileira) dos Festivais de música, empenhados em compor canções que expressassem uma oposição ao regime militar, ambos ligados à questão nacionalista trazida em formas de ação política e oposição à abertura para a influência norte-americana sobre a política e a cultura brasileira.

Ambos os grupos, o que se configurou como “tropicalista” e a “MPB” (na música), traziam no cerne de suas produções a questão da formação de uma identidade nacional. Mas o faziam com discursos que os diferenciavam. Para Marcos Napolitano, a MPB é uma sigla “que desde meados dos anos 60 congregava a música de matriz nacional-popular (ampliada a partir de 1968, na direção de outras matrizes culturais, como o *pop*), declaradamente crítica ao regime militar” (NAPOLITANO, 2004), tornando-se uma espécie de “instituição sociocultural” (idem, 2005). A Tropicália se configurou reivindicando a construção de uma nova imagem do Brasil, uma nova forma de expressão das diferentes linguagens artísticas, que se organizou como movimento, e que buscava a relação com a vanguarda – ainda que uma relação bastante específica, que não se expressa pelo rompimento com as tradições nacionais, mas que pretendia englobar ambas na formulação de seu conteúdo.

A Tropicália passou a ser considerada como um movimento de “vanguarda” num período curtíssimo de tempo, ainda à medida que se consolidava enquanto movimento. Especialmente no meio musical, alguns artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil se constituíram enquanto referências importantes do fazer artístico para outros músicos, inclusive os da mesma geração que eles, ainda naquele período³ –

³ Em coluna intitulada “A música jovem na realidade”, Sérgio Cabral escreve: “Depois de ouvir mil e tantas músicas inscritas no Festival Universitário da Televisão Tupi, a conclusão a que cheguei é que Milton Nascimento, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque de Hollanda, Antônio Adolfo, Tibério

apesar da crítica dos “catedráticos” do samba, da bossa e da “música popular brasileira” quanto à mudança de estilo por que foram passando. Assim, é importante ressaltar o status que o movimento adquiriu naquele momento e que impacta o imaginário das novas gerações. Para isso contribui não só a força da questão coletiva do movimento, de entrosamento entre as linguagens artísticas e sua característica crítica, mas a posição que principalmente Caetano Veloso e Gilberto Gil mantiveram no papel de compositores, criadores, intelectuais e críticos sociais e políticos.

A importância da Tropicália figura ao lado dos também movimentos modernistas vanguardistas da Semana de arte de 1922 e do Concretismo da década de 1950, como afirmaram Napolitano e Villaça (1998). E, mais recentemente, também do Mangue Beat dos anos de 1990. Porém, parece que a Tropicália adquiriu um tempo de sobrevida maior do que estes movimentos. Está muito mais em voga no meio intelectual e artístico. Sua transformação estética radical das formas do fazer artístico, em especial na canção, suscitam discussões acaloradas hoje, como as questões sobre o “fim” da canção ou do estatuto da criação artística, ou sobre a suposta crise por que passa a música brasileira e nossa “juventude”. Há que se ressaltar a importância que a Bossa Nova tem nesta discussão e o quanto alia-se à Tropicália, como desenvolvido na análise “Da Bossa Nova à Tropicália” (NAVES, 2012), em que foi demonstrada uma continuidade da estética da bossa nova na produção musical da década de 1960, em que o discurso bossa-novista trazia a questão sobre a adequação da música popular com “os novos tempos” – *cool, clean*, moderno. Desde a bossa nova até a tropicália, segundo Naves, a música passa a ser um lugar privilegiado de elaboração de um “projeto artístico moderno”, iniciado com a primeira e transmutado pela segunda, especialmente por uma “atitude crítica” desta.

Os debates, conflitos e mudanças ocorridos no meio musical na década de 1960 foram, de certa forma, propulsores de uma transformação estética radical da arte brasileira, que por sua vez não ficou restrita à música, mas se intensificou com o diálogo que englobava outras linguagens artísticas e foi desencadeando nestas suas cisões internas. Na medida em que as diversas formas de arte são colocadas neste mesmo “campo de disputa”, grupos de artistas são ora formados, ora separados pelas afinidades estéticas, políticas e ideológicas. Atrelado à expressão musical e sua veiculação

Gaspar, Danilo Caymmi, Edmundo Souto, Paulinho Tapajós são, entre os cantores surgidos nos últimos anos, as influências mais marcantes sobre os jovens autores”. Em O Pasquim, n°6, 1969.

publicitária e midiática estavam estas outras formas e linguagens artísticas que compunham a Tropicália enquanto movimento – o cinema, as artes plásticas e visuais, o teatro, a dança e a literatura. As produções de artes visuais e plásticas estavam especialmente atreladas à questão do movimento e debruçando sobre elas foi possível começar a desvelar o que há além do que já foi dito sobre o movimento tropicalista, sobre suas obras e produções mais conhecidas e compreender a centralidade da música popular para além da questão da acessibilidade de seu formato⁴ e a profunda ligação desta com a questão visual – artes plásticas, design e performance -, mesmo tendo em vista que é a música que, hoje, suscita o maior número de debates sobre a Tropicália - e com ela demais questões para entender nossa sociedade.

IV

A Tropicália é uma referência ainda muito presente e muito plausível para se pensar a cultura brasileira. Por se constituir como um marco em nossa produção cultural, ela foi e vem sendo abordada por intelectuais – não apenas os brasileiros – como objeto de reflexão. O tema tem sido tratado pelas diversas áreas de conhecimento, dentro e fora da academia, de forma exaustiva. Há uma avalanche de material crítico, histórico ou interpretativo produzido sobre o período.

Em âmbito acadêmico, a Tropicália tem sido objeto de interesse de grupos de estudos, especialmente norte-americanos, sobre o Brasil e a América Latina, como, por exemplo, o trabalho de Christopher Dunn que analisa a Tropicália como injetora da contracultura no Brasil, ainda delineando as trajetórias de alguns músicos desde a Bahia em meados de 1960 até os “reflexos” da Tropicália na música atual (DUNN, 2008). Narlan Teixeira considera-o como um exemplo da “crítica contemporânea” da Tropicália, juntamente com Charles Perrone, Flora Süssekind e Carlos Basualdo (TEIXEIRA, 2008). Isto significa, segundo Teixeira, que não é abordada nestes trabalhos a composição teórica do tropicalismo, considerando as elaborações de Rogério

⁴A centralidade da música popular neste cenário é devida a uma série de razões, como por exemplo a de que ela era a forma de arte com maior penetração e absorção entre as camadas sociais. Era a expressão artística que veiculava nos meios de comunicação como o rádio e a TV (em expansão no Brasil na década abordada).

Duarte que tanto contribuíram para sua concepção, o que reforça uma visão já consolidada sobre o movimento.

O trabalho de Dunn é um apanhado geral sobre a Tropicália, articulando desde as ideias do modernismo de Mário e Oswald de Andrade, passando pelas questões sobre as características populistas e nacionalistas que giravam em torno da Bossa Nova e da “cultura de protesto” da geração seguinte – ou seja, vai de João Gilberto ao “som universal”, apresentado pelos tropicalistas em 1967 – até uma “conclusão formal do movimento”, estendendo sua análise até 1979. Porém, Dunn ainda aborda em seu trabalho artistas contemporâneos que têm afinidades com o projeto tropicalista. O autor constrói uma ponte entre a sua produção acadêmica sobre a tropicália e a configuração artística que a sucede, contemplando a produção da contracultura brasileira, com uma apreensão do que ele chama de “revivescência” tropicalista

É possível falar de uma revivescência tropicalista na música popular brasileira, embora haja um debate permanente sobre a influência e o legado do movimento. Em 1993, Gil e Caetano gravaram “Tropicália 2”, um projeto colaborativo que comemorou o movimento e ao mesmo tempo buscou reafirmar sua relevância contemporânea. [...] Nesse ínterim, Tom Zé, que havia basicamente desaparecido do cenário público depois de vinte anos de experimentalismo desabrido, recebeu aclamação crítica e atraiu uma nova geração de fãs no Brasil e no exterior após uma série de gravações produzidas por David Byrne [...] Beck homenageou o movimento em sua gravação de 1999 *Mutations*, uma referência à banda Os Mutantes, cujos primeiros discos alcançaram o status de cult em círculos de rock alternativo [...] Hermano Vianna opinou que “o lugar da cultura brasileira no ‘concerto das nações’ já sofreu um pequeno, mas decisivo, deslocamento com o tal ‘culto’ do tropicalismo”. Vianna argumentava que a Tropicália não era consumida no exterior como “world music”. Antes, ela era “saudada quase como se fosse uma escola de vanguarda dentro da já longa história do rock ou da música pop internacional [...] Em 1997, Caetano Veloso publicou um livro de memórias best-seller, *Verdade tropical*, que reforçou ainda mais seu perfil como intelectual público e canonizou sua interpretação do movimento tropicalista. Gilberto Gil,

por seu lado, foi nomeado ministro da Cultura do governo Lula em 2003 e desde então ganhou tremenda visibilidade, tanto no Brasil como no exterior. Seria difícil encontrar equivalentes da mesma geração em outros contextos nacionais com níveis comparáveis de influência. Essa situação produziu uma ambivalência por parte de alguns jovens artistas em relação aos tropicalistas, em particular a Caetano Veloso e Gilberto Gil, os mais visíveis e bem-sucedidos do grupo baiano original. (DUNN, 2007)

Identificando, assim, o que ocorre na música brasileira como “revivescência”, aquilo que extrapola o âmbito da música – e a influência da Tropicália tem extrapolado, como será mostrado – as diversas manifestações que trazem algum aspecto do movimento como referência não são contempladas pelo termo. Pois o termo, assim relacionado à música, envolve de forma mais específica um projeto estético que foi elaborado pelos tropicalistas, de combinação entre influências artísticas e culturais de uma tradição do que é nacional e incorporação da inovação e do arrojamento das vanguardas europeias, bem como o desenvolvimento da chamada indústria cultural e o entretenimento de massas. Neste sentido, a questão de a Tropicália aparecer como uma referência disseminada em diversos âmbitos será apresentada aqui como “presença”.

A ideia de “presença” pode ser remetida às reflexões de Beatriz Sarlo em “Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva”, em que a autora analisa como o passado se faz presente quando se decide refletir sobre ele. O passado tem a característica de estar sempre sondando o presente. Ora distante, ora próximo, ele está além das proibições institucionais que podem pairar sobre ele por decisões públicas ou privadas de governos, de estado ou de família. Porém, apenas de modo figurativo ou aproximativa se pode eliminá-lo – a não ser que os sujeitos que o testemunharam sejam eliminados -, pois ele pode irromper como recordação no momento menos impensado. A não ser também que patologias psicológicas, morais ou intelectuais o reprimam bruscamente. E as recordações que temos e invocamos necessitam do presente porque ele é o tempo próprio da recordação, não o passado ao qual ele remete. Assim, a escrita

de uma história do tempo passado, que é também uma história do tempo presente, tem como uma de suas características a presença de uma memória viva (SARLO, 2005)⁵.

Analisar o movimento tropicalista desencadeado por um grupo de artistas na década de 1960 tanto como uma memória que está vivendo entre nós com as citações a ele feito, quanto como um objeto de reflexão da nossa história – portanto, como evento passado fundamental - é falar sobre uma história do tempo presente construindo ou revisitando uma visão com relação a determinada ideia de passado, tendo este enquanto um espaço de experiências. E isto coloca o pesquisador na interposição destas duas temporalidades distintas. Assim, a Tropicália não só vem sendo utilizada para novas concepções estéticas, mas também paira nas discussões culturais, sendo revista historicamente de forma contínua no seu papel de objeto importante de estudo da história cultural brasileira.

Assim como Sarlo o fez em seus estudos, partindo de exemplos presentes para alcançar o passado como uma ferramenta que lhe mostra como tradições e percepções foram sendo fundadas e sendo continuamente cristalizadas no imaginário social, aqui também partirei de uma repetição da Tropicália em exemplos que demonstram a incidência que ela tem em fatos culturais correntes no agora.

Periodicamente a data do ano que marca o Tropicalismo, 1968, é celebrada com eventos artísticos e culturais. Comemorou-se seus 25 anos, os 30 e os 40 anos⁶. Porém, para além das datas comemorativas – das quais temos várias para alguns de nossos

⁵ Em “Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva” é desenvolvido por Beatriz Sarlo um argumento fundamental a partir desta ideia que é a do perigo do historicismo – a obstinada invasão de um tempo (o antes) em outro (o agora), que faz da história algo monumentalizado, repressora dos impulsos do presente, como o alertara Nietzsche em “Sobre a utilidade e os prejuízos da história para a vida” (apud Sarlo, 2005, p.10). E assim surge o paradoxo de que a impressão que as últimas décadas deixaram, especialmente a partir dos anos 1960, era de que o “império do passado” seria eliminado pelas exaltações ao “instante” próprias da “pós modernidade”. Porém, é neste mesmo período que se observam os fenômenos da museificação das cidades e da espetacularização do passado. Algo notado nos estudos de Andreas Huyssen sobre a inflação da memória e da transformação do passado em objeto de consumo – palpável nos projetos de construção de cidades-museus e na moda retrô (HUYSSSEN, 1997; 2000).

⁶ Redunda no artigo de Marcos Napolitano e Mariana Villaça, “Tropicália: As relíquias do Brasil em debate”, de 1998; nas inúmeras matérias no caderno “Ilustrada” da Folha de São Paulo; na exposição “Tropicália 30 Anos: 40 artistas baianos”, no MAM-BA, bem como tema do carnaval soteropolitano do mesmo ano; etc. (ver referências das reportagem na bibliografia anexada no final deste trabalho). O mesmo se deu no aniversário de 40 anos: mais matérias de jornal; livros comemorativos; eventos culturais em, pelo menos, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo. Em Salvador, por exemplo, em 2008, o programa Espicha Verão emendou as comemorações de 50 anos da Bossa Nova e 40 anos da Tropicália. E estes são apenas alguns exemplos.

eventos artísticos e culturais (como a Semana de Arte Moderna) que, apesar de não constarem no calendário oficial do país com dia e mês, como as datas cívicas, acabam por entrar nas discussões cotidianas, nos noticiários e na movimentação cultural das cidades capitais de, pelo menos, São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia – o que temos hoje é um uso constante do termo *tropicalismo* para fazer as mais diversas referências.

O *tropicalismo* é usado para contextualizar determinados artistas, qualificar obras, designar trabalhos e como uma espécie de adjetivo. E este uso consta, e cada caso é um caso, tanto no discurso dos artistas, como no da crítica artística. O termo foi ganhando suas variações: “neotropicalismo”; “pós-tropicalismo”; “tropifagia”; “retropicália”⁷ – todos associados ao mundo da música (Ver Anexo de imagens - Figuras 2, 3, 4 e 5). No cinema algumas produções que envolvem o tema têm sido feitas, como, por exemplo, os documentários “Uma noite em 67” (Renato Terra e Ricardo Calil, 2010); “Futuro do Pretérito: Tropicalismo Now” (Ninho Moraes e

⁷ Um rastreamento da influência musical do Tropicalismo foi feita no site <http://tropicalia.com.br/> (cuja primeira edição é do ano 2000), na sessão “herdeiros musicais”, que engloba a “vanguarda paulistana”, o “rock brasileiro dos anos 80”, bandas de rock estrangeiras que fizeram sucesso nos anos 90 (como Nirvana e Beck) e músicos brasileiros diversos: Arnaldo Antunes, Carlinhos Brown, Marisa Monte, Adriana Calcanhoto, Moreno Veloso e muitos outros. Selecionei também alguns artigos recentes de jornais para ilustrar o que foi dito. Eles dizem: “O tropicalismo renovado do Maglore”, em O Globo, 10/07/2013 (Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/o-tropicalismo-renovado-do-maglore-8976406>>. Acesso em 30 de out. 2013); “Músico neotropicalista na tradição de Gilberto Gil e Caetano Veloso, o cantor e compositor Lucas Santtana mistura ritmos regionais com guitarras de rock” (The New York Times, recorte disponível no perfil do músico no aplicativo *Instagram*- @lucassantana). O discurso não vem só da mídia, mas também dos próprios artistas, como na matéria “Brazil’s music revolution: the new stars remaking a nation’s culture”, no The Guardian de 23/07/2013, que diz: “With Brazilian radio rife with payola (paying for airplay) and focused on commercial hits, Santtana credits this new found freshness and variety to the internet. It’s a sentiment shared by Luiz Lopes, singer and guitarist in Graveola, a band whose songs hark back to **the tropicália movement of the 1960s**. ‘Tropicália opened everybody’s minds to global influences – it mixed rock, mass culture and hippie ideas into a new ideal of art’, he says [...] Just like the tropicália movement, whose members criticised the US-backed administration of the mid-60s, today’s musical energy is spilling into the current upsurge in political action” (grifo meu).

Ou ainda os artistas que cunharam a cena **Tropifágica**: <<http://tropifagia.art.br/>> (Último acesso em: 30/10/2013). E, por fim, exemplifico o que descrevi com

1) a festa carioca **Retropicália**: <https://www.facebook.com/Retropicalia>

2) com a homenagem da construtora Odebrecht à Tropicália com condomínios em Salvador, ver O Globo, 31/08/2012: <<http://oglobo.globo.com/politica/odebrecht-assina-acordo-com-caetano-desiste-de-batizar-condominio-como-tropicalia-5970256>>

3) a Tropicália na moda atual (de 2008): “Totem revive a Tropicália no Fashion Rio”, em:

<<http://ego.globo.com/Gente/Noticias/0,,MUL593800-9798,00-TOTEM+REVIVE+A+TROPICALIA+NO+FASHION+RIO.html>>

(Último acesso em: 30 out. 2013).

Francisco César Filho, 2012); e “Tropicália” (Marcelo Machado, 2012)⁸ – cada um, porém, com um propósito diferente quanto ao estilo documentário e ao conteúdo.

A visão internacional, em geral, parte de uma motivação presente para investigação, vendo a influência da Tropicália na atualidade. A crítica a esta corrente “contemporânea” de análise da Tropicália, que não é só estrangeira, é que todas elas ignoraram uma suposta “gênese” do movimento, que segundo Teixeira (op. Cit.), deveria incorporar o trabalho e o pensamento de Rogério Duarte ao corpus teórico precursor e gerador do movimento.

Rogério Duarte é tido como o “guru” de Caetano Veloso, além de ter sido um importante designer e artista plástico, cujo traço é hoje a “cara” da Tropicália – ou seja, elabora a parte visual constituída pelas formas gráficas, pelas cores e pela tipografia que compõem os cartazes para o Cinema Novo, o CPC da UNE, as capas dos discos de Caetano, Gil, Gal, etc. A contribuição de Rogério e sua figura também tem sido resgatadas recentemente. No ano do Brasil na Alemanha, 2013, a feira de Frankfurt convidou Rogério Duarte para ciclo de discussões e organizou uma exposição acerca de sua obra na área do design – considerada atualizadora das escolas de Ulm e Bauhaus. O artista é também revivido em artigo crítico de Roberto Schwarz; foi gravado por Caetano Veloso e ganha espaço para entrar na história da tropicália no citado filme “Tropicália” (de Machado, 2012).

Como apresentado por Beatriz Sarlo ao considerar uma reflexão do passado como fato próprio presente, esta “presença” da Tropicália não será vista como “resgate” de uma memória cultural que estava por se perder. Pois olhando cuidadosamente para as décadas anteriores, a referência a tal movimento nunca foi deixada de lado como matéria de reflexão do meio intelectual e da criação artística. Mas, então, como entender a “sobrevivência” de um evento supostamente datado, marcado historicamente, que aconteceu ao lado de diversos outros fatos culturais que tinham a mesma ou até mais importância na época, de forma tão incisiva? O que explica esta “presença” do movimento como referência para produções das mais variadas, seja na música ou no

⁸ Todos retratados na “grande imprensa” brasileira. Ver:

1) <<http://www.cartacapital.com.br/cultura/os-filhos-do-tropicalismo>>

2) <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/788245-uma-noite-em-67-ja-e-o-documentario-mais-visto-deste-ano.shtml>>

3) <<http://rioshow.oglobo.globo.com/cinema/eventos/criticasprofissionais/tropicalia-7061.aspx>>.

Último acesso em: 28 dez. 2013.

cinema, na moda, na publicidade, nos jornais ou na academia? Por que sua história tem sido lembrada e recontada com grande interesse pelas ciências humanas?

V

A maioria dos trabalhos acadêmicos que vem sendo feitos sobre a Tropicália não se situam na área da sociologia ou antropologia, e começam a aparecer com maior frequência a partir dos anos 1990. Estes trabalhos, que se situam na área da História, das Ciências Sociais, das Letras, da Comunicação e das Artes, argumentam sempre estar buscando uma “outra” história sobre a Tropicália, mas que história é essa a que eles se contrapõem? Antes de 1990, destacaram-se dois trabalhos que podem ser chamados de “clássicos”, o de Heloisa Buarque de Hollanda, de 1979 e o de Celso Favaretto, do mesmo ano, pois são reflexões mais próximas ao período de efervescência do movimento e que serviram de referência para autores posteriores. Depois deles, o primeiro trabalho historiográfico surge em 1994⁹. Uma pesquisa introdutória sobre os conteúdos destas teses mostra que, em sua imensa maioria, o tropicalismo é tratado sempre em relação a algum outro assunto¹⁰. Ele aparece como ponto de partida ou chegada das pesquisas.

⁹ É o trabalho “Tropicália ou Panis et Circenses no país do Rei da Vela”, de Carmela Roseli Palmieri Fialho, da UFRJ e sua tese está disponível para consulta na biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

¹⁰ Todas as referências utilizadas para esta descrição foram levantadas em pesquisa no banco de teses da CAPES. O banco de teses da Capes, que disponibiliza trabalhos apresentados desde 1987, exibiu 97 trabalhos como resultado para a pesquisa que trazia os assuntos “tropicália; tropicalismo; música” como critério de busca. Destes, pude selecionar 43 que tratam diretamente do “tropicalismo” correspondente ao movimento artístico da década de 1960. Apenas um não se refere à vertente musical do tropicalismo e explora “a multiplicidade em Hélio Oiticica” – subtítulo da tese escrita por Paula Priscila Braga, doutora em Filosofia pela USP e orientanda de Celso Favaretto, autor de um dos clássicos citados acima. Os resultados abarcam um período de produção que vai de 1992 a 2010. Ou seja, trabalhos que começam a ser feitos mais de 20 anos depois do acontecimento. O resultado disponibilizado na consulta ao site da Capes pode não ter mostrado exatamente todas as teses produzidas sobre o tema do “tropicalismo”, porém apresenta resultado expressivo para começar a se pensar sobre o assunto e direcionar o foco desta pesquisa. Foi possível ainda mapear a área de conhecimento em que foram produzidos estes trabalhos e em quais universidades do país. Eles se dividem prioritariamente entre as áreas de História, Letras e Comunicação, e depois na área das Ciências Sociais, Música, “Artes” e Filosofia. Destas, apenas duas foram feitas na Bahia, ambas na área da Comunicação. Nos trabalhos que foram apresentados pelo portal da Capes, onde esta seleção foi feita, constaram como resultado de pesquisa para o “tropicalismo” diversas teses sobre o tropicalismo de Gilberto Freyre, que criou uma teoria a respeito do “luso-tropicalismo”, que não será abordada neste trabalho.

Nas teses feitas na área de Letras, em geral se faz um estudo sobre a relação entre música e literatura, muitas vezes considerando as canções tropicalistas como representantes da vanguarda poética; um possível diálogo com a poesia concreta; ou é associada a outra forma de composição: a da canção de protestos, que marcou a década de 1960. A Tropicália parece ser sempre, em todos os casos, um objeto de comparação para fomentar uma outra discussão principal nos trabalhos, seja a da inserção da contracultura no Brasil (como no trabalho citado de Christopher Dunn), seja como chave interpretativa para outros momentos da música brasileira ou para legitimar a música no discurso literário. Santuza Cambraia Naves é um dos nomes que se colocam defendendo e teorizando a importância da música popular e sua equivalência de status com relação à literatura e aos ensaios sociológicos na cultura brasileira¹¹.

As teses da área da História seguem a tendência detectada acima, em que a Tropicália aparece como mote para se pensar as questões invocadas pela “modernidade”; uma suposta “identidade brasileira”; o conceito de “nação”; e como via para se falar sobre a contracultura no Brasil (BAY, 2009).

Nas teses das ciências sociais, estas questões se mostram ainda mais latentes e serão abordadas ao longo do desenvolvimento do trabalho como forma de diferenciação entre abordagens¹². Porém, é curioso acrescentar que há dentre elas um estudo com recorte de gênero, sobre as representações sexuais contidas nas canções da Tropicália, o que demonstra as especificidades dos interesses em questão dentro desta área.

Se a bibliografia da Tropicália é extensa, ela não é total e não a esgota¹³. Nos trabalhos consultados no banco de teses da Capes, assim como aqueles publicados em livros, que se situam em áreas de conhecimento diversas, muito se fala dos “baianos”,

¹¹ Ver entrevista concedida pela professora à Revista do Instituto Humanitas Unisinos em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=4196&secao=380>. Acesso em: 04 mai. 2013.

¹² Duas destas teses - uma da História, de Eduardo Kolody Bay, de 2009 e outra da Sociologia, de Daniela Vieira dos Santos, de 2010 - ambas sobre o grupo Os Mutantes, foram analisadas de forma comparativa no trabalho desenvolvido para conclusão do curso de graduação.

¹³ Os trabalhos citados de forma alguma esgota a bibliografia sobre a Tropicália, há um número sem fim de artigos acadêmicos sobre o tema, inclusive que se desdobram das teses encontradas no banco da Capes. O site www.tropicália.com.br, com concepção, curadoria e direção geral de Ana de Oliveira, traz uma sessão especial para publicações acadêmicas, disponível em: <<http://tropicalia.com.br/futurivel/producao-academica>>. Acesso em 05 de maio de 2013.

mas pouco foi encontrado de substancial que discuta a relação entre a Bahia e a Tropicália, nomeando as pessoas que foram importantes e atuaram no sentido da produção cultural, fazendo o que e onde, e como se agruparam. “Avant-garde na Bahia” (RISÉRIO, 1995) é o único ensaio que, através de uma circunspeção antropológica que aborda o tema em profundidade, retrazendo a história cultural da Bahia no período democrático da década de 1960, destacando figuras como o reitor Edgar Santos e a arquiteta Lina Bo Bardi, desenha um panorama cultural favorável da cidade de Salvador no período e explica como dali foram possíveis “sublevações” como o Cinema Novo e a Tropicália.

Nos demais trabalhos, a Tropicália aparece como um movimento que surge em São Paulo, mas feito por músicos baianos. É latente, por exemplo, no texto de Pedro Meira Monteiro, que reproduz a busca de existência de uma suposta consciência política ou não com relação à conduta artística de Caetano Veloso, questionada a partir da leitura do crítico Roberto Schwarz sobre a memória autobiográfica contida no livro do cantor, “Verdade Tropical”. Monteiro faz uma ligação rápida (apenas a cita, na verdade) entre o jovem libertário de Santo Amaro da Purificação, Caetano, que passa por uma Salvador em ebulição cultural e elabora questões complexas a respeito do posicionamento político teórico e prático com relação à esquerda e a um projeto estético e mercadológico do tropicalismo. A partir daí, questões complexas são desenvolvidas repetindo-se a denominação “o baiano”, mas que em nada mais se remetem ao cenário baiano ou aos demais baianos (MONTEIRO, 2012) – ou mesmo refletindo o porquê do uso do adjetivo ali.

Assim, é preciso abordar a Tropicália como um movimento cujos “pretextos” encontram-se delineados nas atividades que vinham ocorrendo, executadas por jovens estudantes (e não apenas Caetano Veloso), seus professores e “mestres” na Bahia. Porque é na Bahia, na cidade de Salvador, que pode ser encontrado um dos embriões da intensidade cultural atribuída à década de 1960 no Brasil, e daquilo que formaria o “movimento tropicalista”. Entre a articulação em Salvador e a eclosão do movimento tropicalista há uma movimentação importante destes jovens artistas, produtores culturais, jornalistas e intelectuais indo trabalhar no Rio de Janeiro e em São Paulo por motivos como a falta de oportunidades de trabalho em Salvador, a instauração do regime militar, certo provincianismo de uma cidade que começava a se modernizar ou a

questão pontual da falta de apoio político ao ramo cultural, especialmente com a saída do reitor Edgar Santos da Universidade da Bahia.

A tropicália musical é a parte mais significativa do movimento, ainda que o que se considere como *Tropicália*, como a específica Frederico Coelho, tenha um significado específico que represente ações culturais distintas, sendo fruto de uma reflexão mais longa e profunda quanto aos limites da forma artística, iniciada com os neoconcretistas no Rio de Janeiro, até passagens específicas do cinema de nomes ligados tanto ao cinema marginal como ao cinema novo, bem como os escritos de José Agrippino de Paula e Waly Salomão; enquanto que o *tropicalismo* seria a proposição de inovações estéticas no campo musical, marcadamente pela movimentação e associação dos músicos baianos e os poetas concretos de São Paulo. O autor segue definições conceituais claras que limitam o que seria “Tropicália” e “tropicalismo musical” como processos convergentes, mas não homogêneos (COELHO, 2010).

O carro-chefe da tropicália musical foi puxado por jovens baianos, que ao chegarem ao sudeste são identificados com esta pecha: de “baianos” – como descreve Caetano Veloso na seção “Bahianos” de “Verdade Tropical” (VELOSO, 1997, p.145-158). Utilizando uma caracterização dada pelo jornal carioca O Pasquim ao “grupo” nos anos de 1970, Caetano descreve as inúmeras identificações com relação a uma identidade baiana quando estavam no Rio de Janeiro ou em São Paulo. Diz que a certa altura, no Rio de Janeiro, ele, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia era conhecidos como o “grupo baiano”. Depois viria o apelido de “bahianos” pelo Pasquim,

numa campanha insistente em nos chamar de bárbaros invasores; mas já em 66 [...] falava-se com um misto de carinho, curiosidade e desconfiança sobre o ‘grupo baiano’: inventou-se o termo *báfia* (um trocadilho com máfia) para caracterizar nossa alegada tendência à ajuda mútua, no que fomos comparados aos judeus, e, *last but not least*, circulavam rumores que inspiraram o termo *surubaiana* [...] (op. Cit, p.147, grifos do autor)

E quanto ao “grupo”, Caetano faz ainda uma outra especificação: diz que o senso de “grupo” que tinha para realização das atividades artísticas que ele e os demais conterrâneos estavam desenvolvendo era demasiado forte. Havia o grupo que considerava, talvez no sentido artístico, o mais coeso, formado por ele, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Gal Costa. Porém, havia a ligação, parceria, amizade e uma relação consolidada com outros colegas ou amigos, alguns juntos a ele desde o período em que

morava em Salvador: Tom Zé, Alcivando Luz, Djalma Correia, Perna Fróes, Fernando Lona, Alvinho Guimarães, Duda Machado, Waly Salomão, Roberto Pinho, Rogério Duarte, Torquato Neto e José Carlos Capinan. Para Caetano Veloso, segundo descreve em seu livro,

minhas conversas com Torquato, com Rogério, com Duda, com Waly, me enriqueciam intelectual e existencialmente, mas os protagonistas do que ia se passar éramos Gal, Bethânia, Gil e eu. Eu imaginava, no entanto [...] que me desvincularia do grupo dos quatro para desenvolver estudos e trabalhos com Duda ou Waly. Ou sozinho. É interessante notar que, aqui, dois grupos se superpunham, numa interseção. De um lado, os que viriam a ser os tropicalistas (grupo que incluía Torquato, Capinan e Rogério – e em breve incluiria um grande número de cariocas e paulistas) e, de outro, aquele que já era conhecido no Rio como ‘o grupo baiano’: nós quatro (op. Cit).

Esta separação feita por Caetano será problematizada ao longo do trabalho. Mas a descrição do compositor é interessante porque mostra que a participação baiana está além do campo musical, assim como não é apenas restrita ao “grupo dos quatro”. O grupo baiano presente no sudeste é grande e é um dos (muitos) motivos pelos quais a imagem, a representação ou espaço da Bahia está presente ao longo da história da Tropicália.

A Bahia acaba por aparecer diversas vezes ao se discutir o movimento tropicalista – e ele como um todo, não apenas em seu viés musical -, mas pouco se sabe o que de fato representa este estado, sua cultura, a configuração espacial/geográfica na formulação de uma “sublevação” artística e cultural com o peso que a Tropicália adquiriu hoje em nossa cultura.

Ao longo da pesquisa sobre o tema, o que se constata é que é preciso ver o que a história da Bahia traz para acrescentar ao entendimento da Tropicália, visto a intensidade da questão baiana, de seus integrantes em sua grande maioria provirem deste estado e de se entenderem enquanto um “grupo”. Assim, a associação do movimento enquanto tendo ocorrido na cidade de São Paulo, nos festivais televisivos de música popular brasileira do contexto político universitário pós-golpe, pode ser estendida. Quando se tem uma visão mais panorâmica, entra-se no mérito da mudança de muitos artistas para o Rio de Janeiro, que também se configura como um centro geoeconômico do Brasil, e rastreia-se, superficialmente, as histórias pessoais de seus nomes mais consagrados – como em Dunn (2008).

VI

Foram cunhados dois objetivos que cercam o objeto deste trabalho: um é entender a *presença* do tropicalismo nos dias de hoje, como referência para os mais diversos tipos de produção cultural e artística; o outro é entendê-lo desde o momento de sua possível gestação com grupos de pessoas interessadas em cultura e artes na Bahia da década de 1960.

Os objetivos se dividirão em quatro capítulos. No primeiro capítulo, como uma forma de abordar estas muitas representações sobre a Tropicália e analisar o que tem sido dito, será trazido para o trabalho o filme “Tropicália”, de Marcelo Machado, lançado em 2012. Fazendo uma descrição densa do conteúdo do filme, mostrarei como ele cumpre uma dupla função na abordagem da questão da Tropicália, pois está na interseção de duas problemáticas diferentes: a construção de um discurso argumentativo sobre a história cultural brasileira através da linguagem do cinema, contando com uma vasta pesquisa de arquivo e englobando profissionais estrangeiros, diretores consagrados da cinematografia brasileira, patrocínio estatal e roteiro inovador. É preciso investigá-lo, pois ele é uma porta de entrada para saber quem está pensando a Tropicália hoje e com quais interesses. A partir disto, é possível questionar sobre qual a importância da Tropicália historicamente na cultura brasileira, tendo como amparo a constatação de sua influência ativa em nosso cenário artístico atual.

A partir do filme é possível questionar e tensionar ainda outras duas questões. A primeira configurará a discussão do segundo capítulo, “Comparando discursos: a construção da Tropicália entre o ontem e o hoje”, e diz respeito ao *que* e *quem* tem sido associado ao grupo tropicalista, englobados pelo termo que designa o movimento. E isto significa rever a conformação da Tropicália tal como na descrição apresentada acima. Ou seja, como um movimento de vanguarda que vem após o Modernismo brasileiro irrompido em 1922 e o Concretismo da década de 1950, mas que dialoga com ambos no seu conjunto de obras conceituais e alguns nomes de artistas que representam a sua classificação enquanto movimento de vanguarda, como “Tropicália” de Hélio Oiticica; “Terra em Transe” de Glauber Rocha; a peça “O rei da vela” de José Celso Martinez Corrêa; o livro “Pan América” de José Agrippino de Paula; e o disco “Tropicália ou

Panis et circencis”, de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, José Carlos Capinam, Torquato Neto, Nara Leão, Os Mutantes e Rogério Duprat.

A segunda é que a partir do filme, que se propõe mostrar a Tropicália sob uma narrativa histórica de uma perspectiva que seu idealizadores apresentam como “contemporânea” e “definitiva”, fica no ar as questões sobre o que estas definições representam quanto a construção de um discurso que seja novo sobre o tema – o que será discutido no primeiro capítulo. Mas quanto à proposta que pretendo apresentar aqui sobre a Tropicália, o filme deixa de fora de seu enredo a relação fundamental do movimento com um cenário cultural configurado em Salvador, na Bahia, na década de 1960, responsável pela formação dos jovens artistas que encabeçaram o movimento.

É cunhado, então, o segundo objetivo deste trabalho, que será desdobrado no terceiro capítulo, “A Tropicália e a Bahia”, que é discutir a marginalização da história social da Bahia constatada na bibliografia existente sobre o movimento, percebendo como sua memória, sua posição ou seu posto estão perdidos ou minimizados, o que reduz o campo de análise e a abrangência histórica destes estudos – os quais ainda serão detalhados e descritos. Neste capítulo, buscarei estudar a concepção de um “espaço” baiano, bem como sua importância para o desenvolvimento da movimentação de atores fundamentais para constituição de um movimento cultural no cenário da cidade de Salvador, relevando a configuração deste espaço, bem como a extensão e alargamento da teia de relações¹⁴ que são constituídas pelos indivíduos envolvidos com o movimento e com este cenário cultural. Entende-se que muitas outras pessoas estão envolvidas indiretamente no processo do tropicalismo, que envolve seu período imediatamente anterior, sua gestação filosófica e sua discussão imediatamente posterior – como pela cultura marginal.

Foi possível perceber ao longo do desenvolvimento da pesquisa que a mudança e a movimentação de muitos artistas baianos não foram unívocas, mas aconteceram principalmente para o Rio de Janeiro e São Paulo. Caetano Veloso, Maria Bethânia e Rogério Duarte são alguns exemplos dos que foram para o Rio de Janeiro. Outros como Gilberto Gil, Tom Zé e José Carlos Capinam foram para São Paulo. No trânsito entre as duas cidades, novas oportunidades de trabalho surgiram, novas conexões foram feitas e

¹⁴ Substituição da ideia de “rede” por “teia”, por acreditar que se aproxima mais de duas perspectivas teóricas que serão discutidas adiante, a de Hannah Arendt (2013) e de Tim Ingold (2011; 2012).

o cenário político e social do país alterou-se na medida em que a ditadura militar recrudescia. Focando a questão por este viés do estabelecimento de relações dos baianos com outros artistas e intelectuais, principalmente na cidade do Rio de Janeiro num primeiro momento a ser destacado, é possível encontrar o que considere como uma espécie de “filosofia tropicalista”, responsável por abrigar sob a aba da caracterização de “movimento” diversas linguagens artísticas e pessoas de meios diferentes e cidades distintas. Neste período, consolidaram-se e dialogaram trabalhos como os de Caetano Veloso, Hélio Oiticica, Rogério Duarte e Glauber Rocha. Posteriormente, os artistas passam a estar envolvidos com projetos ligados mais diretamente à cidade de São Paulo, como os festivais da canção nas emissoras de televisão, o teatro de Arena e a relação com os poetas concretistas, etc.

A distinção deste trabalho dos outros realizados sobre a Tropicália é voltar os olhos para a importância da constituição cultural e social da cidade de Salvador no começo da década de 1960, identificando como e quem eram os jovens estudantes que estavam envolvidos com atividades culturais e artísticas num cenário específico - político, econômico e social - se articulando e formando círculos sociais que atuavam de forma profícua na produção artística, combinadas ou não com o ambiente acadêmico da Universidade da Bahia. A formação que tiveram os jovens que ali estavam é fundamental para o tipo de elaboração de um movimento cultural como tropicalismo. É isto que tentarei abordar reconstruindo não só a configuração deste cenário, mas também retomando histórias que remetem à participação de algumas pessoas que foram importantes para o movimento e que estavam ali conectadas, vivendo o cenário cultural de Salvador na década de 1960.

Foram utilizados diversos materiais de pesquisa para a construção deste trabalho. Além da bibliografia descrita, realizei entrevistas e recolhi depoimentos do poeta José Carlos Capinan, dos artistas Rogério Duarte e Adílson Costa Carvalho (Dicinho), do produtor musical Roberto Sant’Ana e de Dona Dina Risério. Quanto aos periódicos, a pesquisa de arquivo começou com a investigação da pasta do crítico Sérgio Cabral armazenada no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS-RJ), que cataloga colunas de jornal assinadas pelo próprio Cabral no *Jornal do Brasil* entre 1961 e 1963, a qual se segue a sua transferência para o *Correio da Manhã*, entre 1963 e 1964; a coluna no *Diário Carioca*, entre 07/06/1963 e 16/07/1963; na Tribuna da Imprensa, entre 1963

e 28/04/1964; e no Pasquim, entre 1969 e 1970. Na pasta de Sérgio Cabral estão ainda alguns artigos do crítico José Ramos Tinhorão na coluna “Primeiras lições de samba”, no Jornal do Brasil em 1962. Foi levantado o conteúdo veiculado pelo periódico *O Pasquim* no ano de 1969 no arquivo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e os artigos compilados na “Antologia do Pasquim – 1969 – 1971 – Vol. I” (Augusto, 2006), do acervo da biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil. E utilizei artigos publicados nos periódicos *O Globo*, *Folha de São Paulo*, *Estadão*, *The New York Times* e *The Guardian* disponíveis on-line.

Me diferencio também dos outros trabalhos realizados sobre o tema, que vem se debruçando sobre as trajetórias e depoimentos de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, Os Mutantes, Hélio Oiticica, Glauber Rocha e José Celso¹⁵. Abordarei, por exemplo, a participação de Rogério Duarte, um nome de destaque no design gráfico da década de 1960. Além da biografia que o próprio Rogério Duarte escreveu, que narra sua trajetória durante o período tropicalista e agrega alguns de seus poemas e escritos do período (DUARTE, 2003), Rogério aparece na narrativa de “Verdade Tropical” (VELOSO, 1997). E sua aparição em tal narrativa foi destaque, recentemente, na crítica de Roberto Schwarz “Verdade Tropical: um percurso de nosso tempo” (SCHWARZ, 2012). O artista participou também do documentário de Marcelo Machado, de 2012, e teve uma música em parceria com Caetano Veloso gravada em seu novo disco “Abraço” (2012).

Outro exemplo é o do trabalho do artista plástico Dcinho, que aparece nos trabalhos de Narlan Matos Teixeira (TEIXEIRA, 2008), como na dissertação intitulada “Inventário do Caos: Rogério Duarte, tropicália e Pós-modernidade”. O artista plástico que esteve de alguma forma envolvido no movimento tropicalista e sua participação não consta na bibliografia pesquisada para este trabalho.

As estéticas de Rogério Duarte e de Dcinho são marcantes no movimento tropicalista. Se o primeiro é pouco representado e lembrado, o segundo mal figura na “memória” tropicalista, assim como seu parceiro artístico desaparecido durante o regime militar, Edinízio Ribeiro Primo. Ambos foram severamente perseguidos pelo Estado no final dos anos de 1960 e ao longo de 1970, tendo que ficar refugiados por um

¹⁵ Como em Calado, 1995;1997; Veloso, 1997; Dunn, 2008; Campos, 2008; Bay, 2009; Coelho, 2010; etc. – ver bibliografia final.

período. Porém, depois que a perseguição política se abrandou, Rogério, Dicinho e Edinízio continuam as produções e retomam as ligações com aquelas pessoas com quem estiveram em contato ao longo de seu caminho entre o interior da Bahia, Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo.

Se é arriscado dizer que as produções culturais e artísticas neste momento, a partir de 1969 e no começo dos anos de 1970, aconteciam com aquele mesmo espírito de grupo que marcou a chegada dos baianos ao sudeste e a organização do tropicalismo, pode-se ao menos dizer que a teia de sociabilidades tecida outrora não pôde ser apagada pelos acontecimentos políticos ou pelo deslocamento destas pessoas. E elas continuam a estabelecer parcerias artísticas e realizar projetos umas com as outras, ainda que sem o epíteto e a continuidade do “movimento”. Isto é algo que nem as censuras do regime militar, nem as mudanças nas formas de ação política ou os deslocamentos puderam (ou podem) cessar. Assim, as questões que buscarei trazer dizem respeito ao fato de ter se criado na bibliografia historiográfica e de memória prioridades e importâncias que destacam algumas figuras, deixando de fora outras que deram contribuições vitais para composição daquele cenário ou dos processos que vêm à tona.

Capítulo 1 - A presença tropicalista

1.1 Tropicália, um filme de Marcelo Machado

Dentro da linha argumentativa que este trabalho visa estabelecer, este capítulo é um recorte das representações atuais da Tropicália. Busca entender a concepção e o enredo do filme documentário “Tropicália” de Marcelo Machado, lançado em 2012, como uma representação que reconstrói o movimento tropicalista historicamente, corroborando para a *presença* de uma questão, discurso ou influência tropicalista na atualidade. Este documentário foi escolhido como objeto porque ele serve como ponto de conexão entre os dois argumentos a serem desenvolvidos ao longo da discussão: realça o que chamo de presença tropicalista nos dias atuais em dois níveis, que é uma citação constante do nome do movimento como referência para novas produções e o insere na história cultural como um evento importante; e é um exemplo de como um cenário cultural formado previamente na Bahia, fundamental para formação do que foi o Tropicalismo em São Paulo, especialmente em sua vertente musical, fica de fora dos estudos e das representações que vem sendo feitas sobre o movimento ao longo destes mais de quarenta anos que o sucedem.

O filme pode ser situado dentro de um contexto de real e largo alcance da Tropicália em nível internacional, da eclosão do movimento até os dias de hoje, e de uma globalização do discurso da memória. O documentário Tropicália (uma produção da empresa Bossa Nova films) foi idealizado por dois produtores norte-americanos, dirigido por Marcelo Machado, com produção executiva de Fernando Meirelles. Está inserido na lei do audiovisual da Agência Nacional do Cinema (ANCINE) e foi selecionado pelo Petrobrás Cultural, contando com investimento do Banco Nacional de Desenvolvimento (BNDES), apoio dos governos federal, do estado de São Paulo e da Bahia.

O documentário Tropicália se apresenta na chamada do trailer oficial como aquele que vai mostrar o movimento tropicalista “like you’ve never seen before”. Segundo o diretor Marcelo Machado, seu filme é uma busca de *ir além* no molde de

feitura dos documentários atuais tal como temos hoje no Brasil, que em geral são pautados em entrevistas e depoimentos dos (mesmos) artistas e críticos¹⁶.

Marcelo Machado é um cineasta cuja carreira se iniciou em 1980, realizando trabalhos junto a um grupo que formara com Fernando Meirelles, José Roberto Salatini e Paulo Morelli na produtora Olhar Eletrônico. Em sua carreira esteve ligado, no começo da década de 1990, ao lançamento do canal MTV (Music Television) Brasil e à concepção e realização de filmes publicitários para a agência de propaganda DPZ. Além de ter produzido e dirigido alguns DVDs musicais em sua carreira, o cineasta é diretor dos curtas “Marly Normal” e “Brasília”, ambos de 1983 e co-dirigidos por Fernando Meirelles, e “Ginga: a alma do futebol brasileiro”, de 2005.

O filme *Tropicália* surge de ideia cunhada por Maurice James para seu projeto de tese na University of Southern California, que passa a ser produzida por sua produtora, a Mojo Pictures de Los Angeles. A ideia original do filme foi gestada por Maurice James em parceria com Vaughn Glover e o projeto passa para a direção executiva de Fernando Meirelles. Meirelles foi convidado pela dupla norte americana, James and Glover, para assumir a direção do filme. Porém, como a demanda de trabalho do diretor não permitia que ele assumisse tal projeto, ele sugere o nome de Marcelo Machado e da produtora brasileira Bossa Nova Films¹⁷. Por fim, o longa-metragem estreia em 2012, tem como co-produtores a Mojo Pictures dos EUA, a Record Entretenimento e a VH1 no Brasil, além da associação da Americas Film Conservacy e da inglesa Revolution Film – sendo esta última essencial para a pesquisa sobre o

¹⁶ Como por exemplo “Uma noite em 67” ou documentários voltados para um artista específico, como “Simonal – ninguém sabe o duro que eu dei” e “Jards Macalé: há um morcego na porta principal”. O modo como os documentários sobre a música brasileira vem sendo feitos foi alvo de uma piada do periódico mensal Piauí: “Em atitude que alguns consideram destemida, e outros julgam irresponsável, o diretor Marcelo Machado decidiu desconsiderar as regras mais basilares do cinema não-ficcional e lançou *Tropicália*, uma história do movimento tropicalista que passa ao largo tanto de [Nelson] Motta quanto de [Chico] Buarque”. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/herald/cultura/ao-prescindir-de-nelson-motta-tropicalia-desafia-logica-do-documentario>>. Acesso em: 2 nov. 2013.

¹⁷ As informações são de conversas mantidas com Maurice James e Vaughn Glover quando da estreia do documentário no cinema do Shopping Fashion Mall, na cidade do Rio de Janeiro, em 12 de setembro de 2012. Outras informações também puderam ser encontradas no site da Mojo Pictures (<http://www.mojoproductions.biz/>); na rede de perfis profissionais LinkedIn (www.linkedin.com); no site da produtora WideHouse (<http://widehouse.org/>); da Bossa Nova Films (<http://www.bossanovafilms.com.br/>); e em matéria da revista Rolling Stone, intitulada “Alegria, Alegria e Cinema”, Edição 37, de outubro de 2009, disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/37/alegria-alegria-e-cinema>> . Último acesso em: 08 dez. 2013.

período londrino dos diversos artistas brasileiros envolvidos na Tropicália ao longo do exílio dos músicos Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Depois de Marcelo Machado já ter assumido a direção do filme, acompanhado de nomes como o do pesquisador Antônio Venâncio¹⁸, uma vasta pesquisa é empreendida em busca de saber o que já havia sido dito e compilado sobre o movimento que move o filme, a Tropicália. O diretor diz em entrevista que o intrigava sua percepção de que o movimento atraía e influenciava tanto os jovens profissionais brasileiros que trabalhavam com ele, quanto como o movimento era um “interesse contemporâneo de fora” demonstrado por cantores novos como Zach Condon do Beirut, Devendra Banhart e Gruff Rhys do Super Furry Animals. Além de tudo, estes jovens artistas interessados traziam informações que não diferenciavam a Tropicália de outras correntes e grupos da música brasileira, bem como não faziam uma delimitação temporal – por exemplo, incluindo no “panteão” tropicalista artistas como Chico Buarque ou canções absolutamente diversas, a exemplo da coletânea “Red Hot + Rio 2”¹⁹. O que pode ser constatado sobre as referências à Tropicália é que ela, no âmbito internacional, circula principalmente na órbita estética. Há uma convergência de olhares estrangeiros para o movimento, com muito destaque na música e depois, em alguma medida, nas artes plásticas. Além dos exemplos citados na introdução, tem-se o olhar que vai de David Byrne, que recupera o trabalho de Tom Zé num momento em que ele se encontra ausente do círculo de produção musical e da mídia; passa por Kurt Cobain, que descobre Os Mutante na década de 1990 e a eleva como banda influência no auge da carreira do Nirvana; e vai até a consolidação do que se chama hoje “avant-rock”. Assim como houve reconhecimento, no ano de 2013, na Feira de Frankfurt, com uma exposição sobre o trabalho visual desenvolvido por Rogério Duarte enquanto designer e teórico do Desenho Industrial – o que aconteceu num período em que haviam poucas escolas de Desenho Industrial no mundo.

¹⁸ Venâncio é um dos pesquisadores mais reconhecidos em matéria de acervo audiovisual no Brasil. Além de abrigar enorme acervo pessoal de imagens, esteve envolvido com diversos documentários musicais, como *Música segundo Tom Jobim, Raul – O Início, o Fim e o Meio* e *Paulo Moura – Alma brasileira*, todos estes apenas no ano de 2012 e 2013. Ver mais em artigo sobre o pesquisador em: <<http://veja.abril.com.br/noticia/celebridades/antonio-venancio-o-nome-da-pesquisa-nacional>>.

¹⁹ Como escreve a jornalista Anna Virginia Baloussier na citada matéria da revista Rolling Stone e como consta no site sobre a coletânea em: <<http://www.redhot.org/rio2-offer/#album>>. Último acesso em: 8 dez. 2013. Machado concedeu ainda duas entrevistas substanciais utilizadas nesta análise, a primeira ao site BrCine (<http://brcine.com.br/especial/entrevista/marcelo-machado-diretor-de-tropicalia/>) e a outra para o Saraiva Conteúdo, disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=DH21yxhfr6s>>.

A Tropicália poderia ter sido abordada a partir de diferentes pontos de vista e enfoques pelo documentário. Porém, sua pretensão de apresentar uma visão “contemporânea” sobre o movimento destina-se a que se conheça um panorama geral do que estava acontecendo no período da década de 1960 e em seu contexto para além do tropicalismo, incluindo ali especialmente o que havia sido deixado de fora nos recortes dos demais documentários sobre o tema ou sobre aqueles anos. Tudo isto feito trazendo como a grande questão o lado musical do movimento – segundo o próprio Machado diz em entrevista para o BrCine. O argumento de que é contida no filme uma “visão contemporânea” sobre o movimento tropicalista está na descrição do filme no site da produtora Bossa Nova Films

‘Tropicália’ intends to bring a contemporary vision to this important cultural movement, which exploded in Brazil in the late 1960s. It mixes valuable archive material especially recovered for the production and encounters with the icons of the movement, such as Caetano Veloso, Gilberto Gil, Mutantes and Tom Zé. (Disponível em: <<http://www.bossanovafilms.com.br/portifolio/tropicalia>>. Último acesso em: 14 jan. 2014)

E a sinopse do DVD do filme diz: “Com depoimentos reveladores, raras imagens de arquivo e embalado pelas mais belas canções do período, ‘Tropicália’ nos dá um panorama definitivo de um dos mais fascinantes movimentos culturais do Brasil”. E o site oficial do filme diz:

In an affectionate panorama, built up from a miscellany of references, interviews, material dug from archives, images and, of course, songs, the viewer travels through the fertile, controversial and violent years of 1967, 1968, 1969. (Disponível em: <www.tropicaliafilm.com>. Último acesso: 14 jan. 2014)

Assim, uma interpretação possível para o que significa “visão contemporânea” é a apresentação de imagens e arquivos inéditos sobre o movimento, recuperadas pela equipe do filme. Porém, como será demonstrado, esta apresentação não muda o conteúdo do discurso bibliográfico e histórico que vem sendo apresentado – tampouco diz da relação da Tropicália com a Bahia, conexão perdida na bibliografia levantada.

A narrativa é construída focando os anos de 1967 a 1969, mas também aborda o intervalo entre 1970 e 1972. A delimitação do movimento tropicalista como tendo durado dois anos, entre 1967 e 1969, pode ser encarado sob duas perspectivas. Uma porque o ano de 1967 é um ano chave, considerado deflagrador do movimento

tropicalista, em que foram lançadas todas as obras que aos poucos seriam percebidas segundo uma totalidade²⁰, como a instalação “Tropicália”, o filme “Terra em transe”, a peça “O rei da Vela” e, especialmente, as apresentações de Caetano Veloso junto aos Beat Boys e de Gilberto Gil junto aos Mutantes no III Festival da Música Popular Brasileira na TV Record (“Alegria, alegria” e “Domingo no parque”, respectivamente). A segunda razão é que em 1967 assume a presidência da república, dentro do regime ditatorial militar, o General Costa e Silva, tornando a configuração da repressão mais aguda. Estas duas razões, do acontecimento artístico e da configuração política, podem, à primeira vista, parecer distintas. Mas, estão completamente relacionadas na demarcação do ano de 1969 – em dezembro de 1968 é decretado o Ato Institucional nº5, que dava poderes ao presidente para fechar o Congresso, cassar políticos e institucionalizar a repressão. Em consequência de sua instauração, se dá a prisão de Caetano e Gil no final de 1968 e o exílio em 1969. E estas duas dimensões estão associadas pelo diretor do filme dentro da narrativa.

O documentário “Tropicália” abre o leque sobre o movimento por não tratá-lo como unicamente um movimento musical, mas que entrecruza a tessitura política específica do golpe militar e da configuração das esquerdas com este período cultural em que o formato da arte brasileira estava sendo colocado em xeque por diversos artistas, construindo um diálogo entre as linguagens artísticas.

Os anos subsequentes em que os músicos estão no exílio aparecem no filme para construir um argumento delimitador do tropicalismo entre os anos de 1967-69 e mostrar aquilo que ou foi perdido na história ou ficou pouco conhecido. Sobre o que ficou perdido, trata-se das imagens inéditas resgatadas dos arquivos da atuação dos brasileiros no cenário artístico e cultural estrangeiro, especialmente no Reino Unido. Pode-se ver Caetano Veloso e Gilberto Gil tocando no festival da Ilha de Wight em 1970. Assim como os filmes pouco conhecidos, fotos e composições realizados por lá, que

²⁰ E digo assim a título explicativo, pois como foi ressaltado por Napolitano e Villaça, “uma tese inicial que gostaríamos de sugerir é que não devemos partir da ideia de que existiu um movimento artístico-ideológico coeso, que se abrigou sob o leque tropicalista, nem de um significado técnico-semântico unívoco para a palavra. A rigor, esta não é uma tese nova. O caráter de movimento tem sido ora negado, ora afirmado pelos próprios protagonistas, nas suas constantes entrevistas[...] O que se chama de Tropicalismo pode ocultar um conjunto de opções nem sempre convergentes, sinônimo de um conjunto de atitudes e estéticas que nem sempre partiram das mesmas matrizes ou visaram os mesmos objetivos” (NAPOLITANO; VILLAÇA, 1998).

representam a influência da contracultura, da música folk, do movimento hippie e do cenário londrino na composição dos músicos naquele momento.

Assim, o filme é, como contido nas descrições e sinopses acima, baseado em uma pesquisa de arquivos e a montagem se constrói com as imagens de vídeos e fotos resgatados pela equipe. Estas imagens são de alguma forma contadas, narradas ou explicadas pelo encadeamento das canções que formam a trilha sonora, evocando ou complementando as cenas exibidas no filme.

A narrativa que acompanha ano a ano o desenrolar da história (entre 1967 e 1969, que formam 3 blocos dentro da divisão do filme) mescla imagens de fotos e vídeos que são tanto do percurso do próprio movimento tropicalista – inclusive o excedendo para um pouco além das suas obras eleitas e chanceladas, como apresentado na introdução (Oiticica, Zé Celso, Agrippino de Paula e Glauber Rocha) -, quanto de imagens da história política do Brasil. As questões política e artística estão imbricadas de forma essencial para construção do filme e é explicitada em imagens quando um novo ano é introduzido na sequência cronológica de seu desenrolar.

Apesar da construção do documentário não se dar em cima de entrevistas e depoimentos, não prescinde deles - falam Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rogério Duarte, Tom Zé, Rita Lee, Sérgio Dias, Arnaldo Baptista e Gal Costa. As falas estão entremeadas no *boom* de imagens que compõem a narrativa.

Machado esboça nas entrevistas que concedeu que não se interessou em abordar os ecos do tropicalismo ao construir seu filme, que é como o analiso aqui – ou seja, o colocando como fazendo parte de um interesse atual pela Tropicália -, mas sim em montar um painel histórico que levasse a um tipo de conhecimento específico sobre o tema (ainda que seja o de um panorama geral sobre sua eclosão e seu desenrolar), reivindicando um discurso histórico e cinematográfico *novo*. Porém, o texto imbuído no filme não traz nada exatamente novo para acrescentar, pois aquilo que está ali já está contido na bibliografia de referência, inclusive utilizada pelo diretor²¹, e em outros

²¹ Na referenciada entrevista ao BrCine o diretor diz: “Na literatura, entre ensaios, teses, muita coisa se publicou. Até quando eu comecei o filme muita gente falou que já se escreveu tanto sobre isso. É verdade, então primeiro foi isso, conhecer o que já tinha se falado sobre o assunto. E aí vai desde Celso Favaretto, com uma abordagem mais acadêmica, o próprio livro do Caetano, Carlos Calado, por aí a fora. Aí tem o Jefferson Del Rios falando sobre teatro do período, compilação da revista Bondinho feita pela Azougue, livrinhos da Azougue, livros do Rogério Duarte.” - Ver esta bibliografia neste trabalho.

documentários. Mas o filme o faz quanto ao aspecto narrativo de enredo e montagem e da originalidade das imagens inéditas resgatadas dos arquivos. O filme também não aborda a pedra de toque deste trabalho, que é mostrar, ao se cunhar um discurso sobre a Tropicália, que se proponha autêntico e novo, a relação do movimento com a Bahia num momento anterior à eclosão do movimento em São Paulo, em 1967/68, mas a coloca rapidamente quando da prisão domiciliar de Caetano e Gil, antes da viagem de exílio no final de 1969, e de seu retorno ao Brasil, à Bahia como o porto acolhedor e lugar de origem. E recuperar esta relação é uma forma de questionar como este discurso que chamarei a princípio de “canônico” é construído. Os anos entre 1970 e 1972 não são privilegiados, merecendo um “capítulo” próprio, mas aparecem no filme compilados em seu desfecho.

1.2 A narrativa cronológica do documentário “Tropicália”: uma descrição densa

O filme é dividido em três blocos temporais: 1967, 1968 e 1969 – este último englobando o período que vai até 1972, quando o filme se encerra. Porém, a cena do início quebra a narrativa cronológica que a sucederá e é repetida duas vezes – na abertura e no seu encaixe temporal, ou seja, quando a narrativa chega novamente ao período que corresponde ao 04 de agosto de 1969. Trata-se do arquivo em vídeo de uma apresentação de Caetano Veloso e Gilberto Gil em Lisboa, quando de seu exílio, para um programa de televisão português. Após cantarem, o apresentador que os introduz como representantes da “moderna música de vanguarda do Brasil” e dois dos responsáveis pelo movimento musical brasileiro integrado num movimento *geral* chamado “tropicalismo”, questiona sobre se a música que faziam ainda estava subordinada ao que se chamava, enquanto esta classificação geral, de “tropicalismo”. Caetano, que parecia ter uma resposta pensada a uma pergunta que já esperavam, diz que “não”, pois o tropicalismo “não existia mais enquanto movimento”. O apresentador, então, pede a Caetano que explique ao público o que é o Tropicalismo e uma sequência de imagens emblemáticas do período começa a se suceder na tela, desembocando no logo que demonstra que a narrativa volta no tempo histórico e recomeça a partir do ano de 1967: será que o objetivo do filme é explicar *o que é* “o” Tropicalismo? Ou podemos pensar também numa declaração de *fim*? Ou uma reflexão sobre sua abrangência

enquanto um rótulo que representa uma parte de um momento geral da arte e da cultura brasileira e sua ramificação na música brasileira, moderna e de vanguarda?

Neste boom de imagens estão fotos: da capa do disco “Tropicália ou Panis et circencis”; da bandeira “Seja Marginal, Seja Herói”, de Hélio Oiticica; passeatas; Chacrinha; Mutantes; Pan América; a capa do disco “Barra 69: Caetano e Gil ao vivo na Bahia”; Carmem Miranda; Gal Costa; Guilherme Araújo; a capa do disco de Gal Costa de 1969, “Gal”; outras capas de discos de Gil e Caetano; o programa “Divino Maravilhoso”; etc. - tudo que diz respeito ao final da década e que, de alguma forma, será tratado no filme. Por fim, esta sequência desemboca no logo de 1967 e o filme recomeça de seu ponto de partida histórico-cronológico.

No Brasil, o General Costa e Silva toma posse. Ele era um dos representantes da chamada “linha dura”, pertencente ao setor mais repressivo do corpo militar. Sob seu comando o regime ditatorial foi institucionalizado pela Constituição de 1967 num contexto de multiplicação das manifestações populares contra o governo dos militares.

1.2.1 1967

Aqui, a ordem da descrição dos eventos seguirá a ordem das imagens e do discurso apresentado no filme. As imagens da posse de Costa e Silva e das ruas controladas pelo exército são mostradas acompanhadas pela trilha da música “A estrada e o violeiro”, apresentada por Nara Leão e Sidney Miller no III Festival da Música Popular Brasileira, que ganha o prêmio de melhor letra, e cuja cena é emendada à das imagens políticas.

Um depoimento de Nara Leão é mostrado, em que ela tenta explicar que não fez parte do tropicalismo, mas que o endossou porque achou “do maior talento”. A declaração fica entre a apresentação de 1967 e as imagens de sua participação no show “Opinião”, ao lado de João do Vale e Zé Keti. A cena famosa do Opinião mostrada no filme é a parte em que Nara Leão canta “Carcará”. Em seu depoimento, Nara Leão diz que quando o espetáculo sai em turnê em 1964, ao passar pela Bahia, ela conhece o grupo de cantores que estavam movimentando a cena na cidade àquela altura: Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa e Gilberto Gil (que sob produção de Roberto Sant’Ana apresentavam o show “Nós, por exemplo”). Nara Leão diz que se impressiona

com a potência da voz de Maria Bethânia e quando precisa a convida para substituí-la no Opinião.

Ou seja, esta cena representa o momento em que, a partir do convite de Nara Leão, Bethânia deixa Salvador e se muda para o Rio de Janeiro, acompanhada pelo irmão Caetano Veloso, com quem morava naquela cidade. Ao substituir Nara Leão no espetáculo, Bethânia traz uma interpretação outra do “Carcará”, ambas contrapostas pelas cenas seguidas no documentário. Maria Bethânia realizava uma encenação dramática no palco que trazia uma dinâmica de corpo bastante diferente da postura de Nara Leão, que se apresentava com uma colocação mais tímida e contida.

Quando esses eventos são exibidos, o espectador ouve um depoimento de Caetano Veloso que se sobrepõe às imagens, muito próximo àquele contido no seu livro *Verdade Tropical* (VELOSO, 1997), em que ele diz que Bethânia foi uma das deflagradoras do tropicalismo – pois foi ela quem chamou atenção para a jovem guarda, por exemplo, estilo tão criticado pelos músicos nacionalistas que bradavam nas passeatas documentadas no filme “abaixo o imperialismo” -, mas que ela não quis se integrar ao grupo. E o próprio Caetano reiterando este depoimento diz que a cultura nacionalista de esquerda o angustiava mais do que o atraía, pois era um sentimento que tomava muitas pessoas com muita facilidade num momento em que ele adorava o que estava sendo produzido nos Estados Unidos da América – é preciso destacar que esta é primeira vez que aparece *no filme* a argumentação de Caetano Veloso que frisa o seu afastamento das ideologias que rondavam a esquerda brasileira, especialmente o anti-americanismo, e deste grupo político. Ao mesmo tempo em que fica latente nas imagens, ainda que não seja uma afirmação pretendida ou destacada pelo filme, que Bethânia, como a conhecemos hoje, engata sua carreira a partir do espetáculo citado que era um grupo de teatro descendente do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes.

Segue-se no filme a imagem do filme “Terra em transe”, de Glauber Rocha, especificamente a cena da praia, que alude a uma “primeira missa” de descoberta do Brasil de forma alegórica, com um índio paramentado-carnavalizado e tambores de candomblé rufando ao fundo²². A trilha que acompanha a entrada da cena no

²² Robert Stam diz em uma análise sobre o filme que “Organizada em torno das memórias de Paulo [Martins] enquanto ele morre, a narrativa de *Terra em transe* consiste num relato lúcido de uma vida dominada por ilusões políticas conformando-se assim com o que tem sido chamado de ‘fórmula

documentário é a canção-manifesto “Tropicália”, de Caetano Veloso, cujo relato em *voz off*, coerentemente ainda com o texto contido em Verdade Tropical (op. Cit.), narra a sua mudança definitiva para o Rio de Janeiro em 1966-67, em que, morando no Solar da Fossa (onde moraram também Rogério Duarte e Duda Machado, ambos baianos), vê o filme de Glauber Rocha e fica incomodado pensando “a gente não pode ficar nesse negócio que a gente está [...] a gente tem que fazer um negócio, uma coisa que fosse, que rompesse aquele *lugarzinho* protegido em que a gente vivia na zona sul do Rio, com o *peçoalzinho* da segunda fase da bossa nova” (grifos meus). Na alusão ao descobrimento contido na cena de “Terra em transe”, acompanha-a o happening espontâneo que abre a gravação da canção “Tropicália” no disco “Tropicália ou Panis et circencis” do percussionista Dirceu recitando um trecho da Carta de Pero Vaz de Caminha. A sintonia das imagens evocadas pelas obras superpostas na montagem de Marcelo Machado representa a própria conexão (ainda que não seja uma conexão programada previamente à concepção das obras) de algumas ideias e do uso do mesmo simbolismo para pensar as questões políticas e sociológicas do país presente nestas obras, que giram em torno de uma razão histórica das origens, do começo.

A busca pela reflexão sobre um começo, como a referência contida em “Terra em transe”, pode ser pensada como uma tentativa de entender a própria sociedade brasileira e sua constituição – aonde começam os males de nossa sociedade e o que nos levou a estes males, como a desigualdade e o subdesenvolvimento? E estes artistas, tanto Glauber Rocha, como José Celso Martinez Correa e Hélio Oiticica encontram respaldo para seus questionamentos na Antropofagia, que conhecem através dos escritos de Oswald de Andrade e passam a utilizá-la como referência para suas obras²³.

quixotesca de desencantamento sistemático’ [...] Paulo devota a sua fé, primeiro a Porfirio Diaz, o ‘Deus’ de sua juventude e em seguida ao seu ‘líder’, o demagogo Vieira”. E sobre a cena, a qual corresponde aos minutos iniciais do filme com a morte do poeta Paulo Martins e ao seu final, que retorna a este momento, continua: “Diaz personifica as origens imperiais do Brasil. Ele carrega a cruz dos navegadores portugueses e a bandeira negra da inquisição. O que o filme sugere aqui é a origem histórica da classe burguesa no Brasil” (STAM, 1976).

²³ Por exemplo, Oiticica escreve “A Antropofagia seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior, e a principal arma criativa essa vontade construtiva, o que não impediu de todo uma espécie de colonialismo cultural, que de modo objetivo que remos hoje abolir, absorvendo-o definitivamente numa Super-antropofagia. Por isto e para isto, surge a primeira necessidade da ‘nova objetividade’: procurar pelas características nossas, latentes e de certa moda em desenvolvimento, objetivar um estado criador geral, a que se chamaria de vanguarda brasileira, numa solidificação cultural (mesmo que para isto sejam usados métodos especificamente anticulturais)” (OITICICA, 1968a).

“Terra em transe, Tropicália, Rei da Vela. Relações existem, mas são relações... eu não sei, não [...] aliás, esse papo, eu já enchi o saco desse papo de Tropicalismo, sabe? De forma que Tropicalismo, para mim, é Caetano e Gil. O teatro de José Celso Martinez é a explosão do teatro revolucionário no Brasil, que lidera a luta do teatro no terceiro mundo. E Terra em transe, é Terra em transe, é filme meu e eu não vou falar”, diz Glauber Rocha, numa de suas muitas opiniões sobre o tema do tropicalismo²⁴. Esta fala de Glauber Rocha pode ser entendida à luz do que disseram Napolitano e Villaça, de que não existiu um movimento artístico-ideológico coeso, chegando o caráter de “movimento” a ser negado diversas vezes (NAPOLITANO; VILLAÇA; 1998). Mas é interessante observar que a relação entre as obras não irá se perder na narrativa de Machado, que as apresenta em sequência no plano de montagem. E a continuidade na sequência lógica de Marcelo Machado é mostrar José Celso Martinez falando sobre a peça *O Rei da Vela*, Oswald de Andrade e o Teatro Oficina. E considera-se aqui que é uma sequência lógica porque a bibliografia sobre a Tropicália tem frisado incessantemente como houve posteriormente à realização das obras a percepção sobre uma conexão entre elas – que é afirmada em “Verdade Tropical” (VELOSO, 1997), pelo próprio Glauber Rocha (ROCHA, 1969)²⁵ e por Hélio Oiticica (1968). E, em geral, a influência que elas tiveram sobre Caetano Veloso e sua obra é que tem sido o centro agregador desta relação, ainda que pudéssemos supor que haja uma espécie “filosofia tropicalista” presente em todas elas que forma este cabedal de influências mútuas e recíprocas. Ou seja, entendendo como “filosofia tropicalista”²⁶ uma base ideológica, intelectual, estética e política convergentes ali no que diz respeito à formação e constituição da arte no Brasil. Era um momento em que se falava de uma “crise”, em que havia um entendimento comum de que se precisava formar uma nova imagem do

²⁴ As declarações de Glauber Rocha sobre o tema são controvertidas, sendo que ora ele está contribuindo para engrandecer o movimento, ora o trata como nesta fala, como algo que foi supervalorizado de uma forma negativa. Como por exemplo no texto “Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma”, em que diz que “tropicalismo” havia se tornado um nome que não significava nada, assim como “cinema novo”. (ROCHA, 1969)

²⁵ Ver também SÜSSEKIND, 2008; DUNN, 2008.

²⁶ O termo e a ideia expressos por “filosofia tropicalista” é uma forma de analisar as ideias que contextualizam o agrupamento de artistas como Hélio Oiticica, os músicos, de José Celso Martinez Correa, Rogério Duarte, etc. Arlette Neves, em uma matéria intitulada “Tropicalismo: movimento, mito, escola ou cafajestada sob encomenda?” diz que a popularidade do tropicalismo a certa altura de 1968 era tamanha que algumas frases famosas compunham já uma verdadeira “filosofia tropicalista” (NEVES, 1968).

Brasil para exportar para o mundo. E desta percepção dois pontos de vista sobre esta crise se destacam, que serão explicitados mais a frente neste capítulo, pois não deixou de ser um debate também ao longo do modernismo brasileiro: que é a tensão entre a apresentação de algo genuinamente brasileiro, que representasse raízes “puras” sobre nossa formação cultural; ou algo que, conectado às tendências vanguardistas de rompimento com tradições e alinhamento com ideologias a favor da modernização, em que as vanguardas europeias eram um parâmetro, assim como a cultura *pop*, pudesse colocar nessa ideia de modernidade um traço “brasileiro”. E na linha do pensamento de Oswald de Andrade no “Manifesto Antropófago”, significava pensar e representar não um modo de *ser* brasileiro, mas uma reflexão profunda para a tentativa de caracterização de um estado, um modo de *estar*, brasileiro.

Quando assiste à peça “O Rei da Vela”, Caetano diz que já havia composto a canção “Tropicália”. José Celso, além da crítica contida na peça a uma burguesia caricata, num país subdesenvolvido e colonizado, submetido ao imperialismo e a um “capitalismo caboclo” (CORRÊA, 1979), invoca fortemente Oswald de Andrade, em que a cultura indígena e a reflexão sobre o “primitivo” foi fundamental, especialmente no choque cultural da colonização europeia do Brasil – como aludido na descrição acima.

“Entre 1964 e 1968 foi a meu ver uma época muito fértil, principalmente de coisas como a participação do espectador”, diz Hélio Oiticica em um vídeo colocado no documentário. Ele continua falando sobre os “Parangolés”, de 1964, de sua obra “Tropicália”, de 1966/67, que era uma “espécie de ambiente”, e de como o nome foi dado a Caetano por intermédio da apresentação do cineasta Luiz Carlos Barreto. Para Hélio, Tropicália não era só o título de uma obra, era uma posição estética diante das coisas.

No depoimento de Hélio que consta no documentário ele relembra do filme “Câncer” que fez com Glauber Rocha e Rogério Duarte, em que, além de Hélio e Rogério, atuavam Antônio Pitanga, Eduardo Coutinho, José Medeiros, Luís Carlos Saldanha, Zelito Viana e o pessoal do morro da Mangueira. A cena do filme mostrada no documentário é uma reflexão sobre a democracia e a escravidão. Enquanto a cena de “Câncer” segue, entra outra parte do relato de Caetano Veloso colhido pelo diretor que

introduz sobre quem é e o que pensava Rogério Duarte, escritor e artista gráfico²⁷. E segundo Caetano, conforme ele também já havia narrado em *Verdade Tropical*, era um de seus amigos que tinha um olhar crítico sobre o “bom gostismo” dos estudantes universitários em relação a estética.

Rogério Duarte diz em seu depoimento que “sempre criticou a ideia de se considerar o Tropicalismo como um movimento da música popular brasileira. Tropicalismo foi muito mais do que isso”. Era a única expressão da arte naquele momento que contemplava todas as suas contradições. Destacando as cenas e os discursos presentes nas falas do filme é possível perceber a tensão entre se ver o tropicalismo enquanto um movimento que englobava todas estas obras, e suas respectivas linguagens artísticas, e sua visão como apenas um movimento musical.

O que se chama “Tropicália” vai além do campo musical, “era uma espécie de ilha, de território idealizado, uma espécie de utopia. Enquanto que o *Tropicalismo*, e o *ismo* já denuncia muito claramente isso, né? Era uma coisa do momento”, diz Gilberto Gil em depoimento a Machado, corroborando para a reflexão semântica-semiológica da questão.

Na sequência do filme de Marcelo Machado, seguem as imagens de Gal Costa cantando uma música do disco “Domingo”, gravado em conjunto com Caetano Veloso, lançado em 1967. O disco foi fruto de uma imersão estética na Bossa Nova vivenciada pelos compositores, com um repertório traçado no início da década pelos músicos, mas que, como é apontado no filme, foi uma tendência logo colocada em questão pelo grupo. Caetano declara que ele e Rogério Duarte começaram a “conspirar” um repertório para Gal que transcendesse o problema de oposição entre Jovem Guarda e Bossa Nova – e o desenrolar dos anos no filme mostrará este caminho seguido por Gal.

Porém, o discurso que fecha o ano de 1967 é a tentativa de síntese e explicação de absorção de coisas diversas, como a paixão por Beatles que Gilberto Gil começava a esboçar, ao mesmo tempo em que o músico saía em turnê pelo Recife, se debatia com a miséria do sertão pernambucano e com a cultura tradicional dali, especialmente a banda

²⁷ Mais adiante o trabalho de Rogério Duarte será apurado com maior cuidado. Porém, é importante ressaltar que no momento do filme em que sua voz é que dá o tom da narração, as imagens que a estão acompanhando são as de seus trabalhos visuais e gráficos, tão importantes na configuração da Tropicália com um movimento, como uma imagem forte no imaginário cultural brasileiro tal como tenho tentado demonstrar com esta análise descritiva. Estas imagens estão conjugadas no anexo de fotos deste trabalho.

de pífanos de Caruaru. E esta trajetória tanto de Gal Costa como de Gilberto Gil é narrada no filme por Caetano Veloso.

O ano de 1967 se encerra no documentário de Marcelo Machado com as cenas do “casamento hippie”²⁸ de Caetano Veloso e Dedé Gadelha, que com esta pecha estampou as capas de revista e provocou histeria entre a juventude soteropolitana que tumultuou a porta da Igreja de São Pedro no largo da Piedade em Salvador.

1.2.2 1968 e 1969

O logo do “ano de chumbo”, 1968, é anunciado ao som de bombas, imagens do povo na rua, das frases de resistência da organização popular nos muros e de detenções. No final de março o estudante secundarista Edson Luís foi assassinado com um tiro a queima roupa durante uma repressão policial ao protesto contra o fechamento do restaurante estudantil conhecido como Calabouço. Na missa de sétimo dia do estudante na Igreja da Candelária, no centro do Rio de Janeiro, já no começo de abril, os irmãos Rogério e Ronaldo Duarte foram presos assim que chegavam à região central para juntar-se à movimentação estudantil que haveria ali em comoção ao caso. Os irmãos apreendidos e tidos como desaparecidos foram torturados física e psicologicamente, como descreve Rogério Duarte em “Tropicaos” (2003). Devido à comoção no meio intelectual e na imprensa, ambos são liberados com vida pelo regime, porém Rogério Duarte declara no filme que o acontecimento bagunça todos os seus ideais e fragmenta seus pensamentos e sentimentos.

Apesar de não ter sido torturado como Rogério Duarte, Gilberto Gil, que seria preso no final deste mesmo ano, relata no documentário que a partir do recrudescimento do regime ele assume uma postura paranoide, muito mais do que Caetano e os outros amigos, de sentir-se perseguido o tempo todo, com medo, achando que algo estava, de

²⁸ Expressão que apareceu estampando a capa da Revista Cruzeiro de 16 de dezembro de 1967 e reproduzida por Calado (1999, p.154).

fato, para acontecer com ele²⁹ – a cena que ilustra seu depoimento é do filme “Hitler III mundo”, de José Agrippino de Paula, de 1968.

Tom Zé, que em 1968 morava em São Paulo, relata no documentário como os estudantes e o movimento estudantil encaravam o tropicalismo como “entreguismo” e eram absolutamente contra o que estavam fazendo Caetano e Gil. Neste momento, a ambientação do tropicalismo é toda na cidade de São Paulo e aliavam-se aos músicos os poetas Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari.

“São, São Paulo” é a premiada música de Tom Zé neste ano: “são 8 milhões de habitantes/ de todo canto em ação/ que se agridem cortesmente/ morrendo a todo vapor/ e amando com todo ódio/ se odeiam com todo amor”. A canção é um exemplo do estilo paródico de composição de Tom Zé, baiano de Irará, que ganha o primeiro lugar do IV Festival da Música Popular da TV Record de 1968. Mas no filme ela é apresentada através das imagens do programa de Paulo Gaudêncio, cuja apresentação é sucedida pela interpretação dos Mutantes de “Panis et circencis” – uma forma de dizer aos adultos que os jovens que sejam “razoavelmente saudáveis” não querem ser como os adultos que estão em frente a eles, um adulto “quadrado, chato, que não sabe viver”. É exatamente sobre isso que versa a letra da canção que dá nome ao disco-manifesto-“Tropicália ou Panis et circencis” -, assinado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Os Mutantes (Rita Lee, Sérgio Dias e Arnaldo Baptista), José Carlos Capinan, Tom Zé, Nara Leão e Torquato Neto, que começa a ser gravado em maio de 1968.

Ao introduzir o disco na narrativa, o discurso do documentário apresenta-nos Torquato Neto e a *voz off* de Rogério Duarte o descreve: “o anjo torto, este cara foi muito mais subversivo do que a gente pode imaginar. Foi ele que me apresentou a maconha”. Torquato Neto era piauiense e havia morado em Salvador em meados de 1960. José Carlos Capinan também é apresentado neste momento, mas sem descrições. Capinan e Torquato Neto são os principais poetas em parcerias de canções com Gil e

²⁹ A posição de Gilberto Gil nesse cenário é caracterizada por Chico Buarque em entrevista de data posterior ao exílio dos músicos, em que diz ao repórter: “[...]Eu te digo, há muito mais raiva do Gil do que do Caetano. Odeia-se o Gil – não se gosta do Caetano mas também não se odeia. Você vê na cara de um e entende o por quê (sic). **Pela cara?** Pela cara, pela *atitude*, pela *narina*, pela *cabeça* do Gil; pelo Caetano que é mais branco e mais magro, e franzino, raquítico. Há esse negócio.” (BUARQUE, 1972, grifos meus).

Caetano. “Pelo fato de não terem sido tão sorteados pela fama, como Caetano e Gil, por exemplo, acabaram se tornando um pouco dissidentes, um pouco ressentidos”, diz Rogério. Especialmente com relação à Capinan, este ponto ainda será desenvolvido como argumento da Tropicália de que trato aqui, em especial com sua participação na Tropicália e relação com os demais baianos.

No lançamento do disco-manifesto toda a “patota” tropicalista se fez presente – além daqueles que assinaram o disco, é possível também ver nas imagens do evento mostrado no filme Hélio Oiticica e Glauber Rocha – estava pronta a sintetizadora geleia geral na terra de Pindorama (como diz a canção “Geleia Geral”, de Gilberto Gil e Torquato Neto). E após isto, aquele projeto citado por Caetano Veloso e Rogério Duarte para o repertório de Gal Costa, que rompesse a barreira da oposição entre Jovem Guarda e Bossa Nova é posto em prática e a cantora interpreta “Divino, maravilhoso”, canção de Caetano, numa apresentação de fôlego para o IV Festival de MPB da TV Record, em que sua voz alcança tons altíssimos e seu grito de força e raiva parece querer calar as vaias e aqueles que se opunham ao momento tropicalista, à guinada de seu repertório e de sua forma de cantar mais rasgada, menos contida³⁰ – “não temos tempo de temer a morte”, diz a letra da canção, que caracteriza bem o que seria o estilo levado a cabo pelos “marginais” que sucedem os “tropicalistas”. As fotos de Gal apresentadas desse período, em comparação com as fotos de 1967, são muito significativas da questão visual – há uma transformação de estilo, de cabelo, de figurino, de maquiagem, de tons, de postura, etc., que se dá de 1967 para 1968 – ver no Anexo de imagens)

Os Mutantes, que desde o primeiro festival em que participaram em 1967 juntos de Gilberto Gil já vinham se apresentando com figurinos diferenciados e arrojados para

³⁰ No ano de 1969, O Pasquim trouxe algumas entrevistas com cantores e compositores diferentes e sempre provocava seus entrevistados sobre o que achavam da configuração da música naquele momento, como Paulinho da Viola, Danuza Leão, Vinícius de Moraes e outros. Por exemplo, na edição de nº2, de julho de 1969, Tarso de Castro pergunta à cantora Maysa se ela tinha alguma opinião sobre os Mutantes, no que ela responde: “Para mim, que os ouvi pouco, é uma cópia dos conjuntos ingleses. Uma boa cópia, sem dúvida, mas não criaram nada de novo. Por exemplo, estão dizendo por aqui que o que a Gal Costa está fazendo é novidade. Pois eu vi na Itália, há uns três anos, uma cantora cantando do mesmo jeito, despenteada do mesmo jeito e dando aqueles gritos cavernosos”. Na entrevista com Vinícius de Moraes, as edições de nº6, também de 1969, Tarso de Castro pede ao poeta que dê nota de 1 a 10 ao pessoal da música e ele diz: “Dez ao Caetano da primeira fase. Nessa segunda daria sete. Ao Chico daria dez[...] A Gal Costa primitiva eu dou dez, acho uma grande cantora. Da atual não é que eu não goste. Eu não gosto é da onda[...] Eles vão se dar conta disso logo, não tenho dúvida”. Já Paulinho da Viola comenta que “Eu acho esse negócio de dar mais uma modernizada é uma coisa que a gente deve tentar, mesmo que o resultado seja errado... a gente tem que tentar”, na edição de número 60, de agosto de 1970.

a ocasião, ao apresentar a canção “2001” no Festival da TV Record de 1968 incrementam ainda mais o lado do pastiche com essa questão visual, que se caracteriza por um traço circense. Cada vez mais o rock’n’roll se imbricava à composição da música brasileira que era popular – que estava nos festivais, na televisão, sendo vista pelo público. Neste momento, o Brasil dispunha de pouca tecnologia para execução das guitarras elétricas ou as guitarras elétricas mesmas e seus aparatos. E nisto entra um dos aspectos marcantes do grupo Os Mutantes formado por Rita Lee e os irmãos Sérgio Dias e Arnaldo Baptista e seu lançamento neste cenário, que é a participação fundamental do chamado “quarto mutante”, Cláudio César Dias Baptista. Cláudio não compunha a banda, mas era uma espécie de engenheiro de som e luthier³¹, que ao tentar copiar a estrutura das guitarras, aprendeu a fabrica-las, assim como caixas de som, amplificadores, geradores de áudio e pedais que permitiam as execuções e a composição de um som original e autêntico, com variações e distorções únicas nas composições do grupo – que são comparadas com as experimentações dos Beatles e de Jimi Hendrix. “Tudo isto na terra dos botocudos”, disse o maestro Rogério Duprat numa entrevista colocada no documentário³².

A mensagem do tropicalismo que subvertia a ordem moralista imposta pelos militares era “sejam livres”, diz Sérgio Dias para o documentário. Mas mais do que querer atingir o governo ditatorial, a luta tropicalista foi também direcionada aos jovens que, por algum motivo político, ideológico ou de qualquer outra ordem, impunham limites, regras ou esquemas. Não à toa, ao analisar o momento, os fatos e as sequências

³¹ Cláudio César aprendeu a construir guitarras e violões de forma autodidata, contando com a ajuda de um senhor chamado Vitório, que havia trabalhado na fábrica nacional de violões Del Vecchio, e passa a ter uma oficina no quintal da casa de seus pais quando ainda no início da adolescência. Começou o ofício tentando reproduzir guitarras importadas, mas depois passou a se dedicar a uma produção artesanal de guitarras. Ainda em 1965 Cláudio criara um inovador baixo elétrico feito sob encomenda para a banda de Erasmo Carlos. Cláudio ainda desenvolveu, ao longo da década e das composições dos Mutantes, uma forma de eletrificar instrumentos como a harpa, o violoncelo e aparatos como o pedal *wooh-wooh* - uma variação inventada sobre o pedal *wah-wah* utilizado por Jimi Hendrix. Mesmo sem ter estudado engenharia de som, recebeu diploma *honoris causa* na área. Ver mais sobre no estudo “A divina comédia dos Mutantes” (CALADO, 1995).

³² E em 1968 os Mutantes gravam uma canção chamada “Minha menina”, feita em parceria com Jorge Benjor, músico incluído no panteão tropicalista, com seu quinhão legitimado no filme - “ele era uma força tropicalista fundamental”, diz Gil. E Jorge Benjor participa do programa de televisão “Divino, Maravilhoso” junto aos músicos tropicalistas e, mais do que isso, a mescla de sonoridades empreendida por Benjor que desemboca no samba-rock é fagocitada – ou antropofagicamente devorada - pelo grupo naquele momento. Esta relação é apreendida pelo filme, que o coloca no plano de frente do tropicalismo – ainda que analisando a imagem de divulgação do cartaz do filme, ele coloque os personagens em fotos maiores e menores (caso de Benjor). Ver Anexo de Imagens, Figura 1.

da montagem de Marcelo Machado, é possível conectar todos os aspectos. A esta altura da caracterização do final do ano de 1968, o diretor conjuga as imagens de um show realizado por Caetano Veloso na boate Sucata, que foi o mote para a prisão do músico que supostamente desrespeitou a bandeira nacional durante sua apresentação e denunciado por um juiz ali presente. Ao fundo das imagens, a trilha sonora é da canção “A voz do morto”³³.

Em dezembro de 1968 é decretado Ato Institucional nº5 com um adendo que suspendia as ações do Congresso Nacional. E neste momento a figura atual de Rogério Duarte entra em cena para dizer que havia um defeito no sonho que embalou os tropicalistas, que era uma euforia adolescente que não permitiu que eles entendessem como todo aquele sistema operava de forma brutal. E no mesmo dezembro Caetano Veloso e Gilberto Gil foram presos. O episódio da boate Sucata catalisa a prisão dos músicos, mas seu maior crime, como explica Tom Zé, era dar material para a juventude pensar dentro de uma ditadura, operando uma espécie de “2ª Revolução industrial” – esta fala, apresentada no filme, ficará mais clara na discussão adiante. Ao serem presos, são enviados para uma prisão no Rio de Janeiro, depois para prisão domiciliar em Salvador por 4 meses. E quando entra 1969 o filme chega no ponto abordado anteriormente da repetição da cena dos músicos no programa de televisão em Lisboa.

Quando o arquivo do programa de TV é mostrado no início do filme, a cena é cortada quando o apresentador pede a Caetano Veloso que explique o *que* é o Tropicalismo. Na repetição, a cena é continuada e a fala do cantor diz

³³ A canção *A voz do morto*, uma canção composta na época por Caetano Veloso, feita para a cantora Aracy de Almeida, é muito significativa da crítica que estavam cunhando ao nacionalismo, ao mesmo tempo em que os músicos tropicalistas tentavam criar uma teorização sobre a conjugação entre a música tradicional, o samba carioca, e sua atualização dentro de uma “linha evolutiva”, de absorção de novas influências. Se hoje Caetano tenta afirmar seu afastamento de uma corrente nacionalista da esquerda em 1960, que inclusive é condizente com uma frase que ele dizia de que não adiantava fazer do samba uma forma morta, para ficar nos museus, que o samba estava vivo e se transformando, se reatualizando, isto é expresso na letra da canção: “Estamos aqui no tablado/Feito de ouro e prata/E filó de nylon/Eles querem salvar as glórias nacionais/As glórias nacionais, coitados/Ninguém me salva/Ninguém me engana/Eu sou alegre/Eu sou contente/Eu sou cigana/Eu sou terrível/Eu sou o samba/A voz do morto/Os pés do torto/O cais do porto/A vez do louco/A paz do mundo/Na Glória!”. E num episódio recente, no lançamento do disco *Zii e Zie*, em 2009, Caetano abre o show fazendo um *pout-pourri* de canções de pagode e kuduro atuais da Bahia (dos grupos Psirico e Fantasmão, pouco conhecidos fora de Salvador) como introdução de *A voz do morto*, a qual quando chega na estrofe em que ele dá vivas a Paulinho da Viola é ovacionado pela plateia (formada por aqueles que um dia foram acusados de não estar entendendo nada e por aqueles a quem cabe a pergunta: estão/estamos entendendo alguma coisa?) – a quem supostamente a montagem musical provocadora de Caetano é destinada. A apresentação pode ser vista no endereço: <http://www.youtube.com/watch?v=b_QOp1nt-NU>. Último acesso em: 13 de dez de 2012.

O nome de um movimento só existe enquanto o movimento existe e o tropicalismo não existe mais enquanto um movimento. Ele frutificou o que nós tentamos fazer, que chamou a atenção de alguns novos compositores brasileiros. Eles foram de alguma maneira, e modéstia à parte, influenciados pelas nossas ideias, mas nós já não estamos no Brasil e já não há o Tropicalismo como movimento. De modo que o que a gente faz hoje é irresponsável com relação ao movimento tropicalista.

Este episódio dá uma estruturação ao filme e por ser destacado em dois momentos pode ser apreendido como contendo seu argumento central. A fala de Caetano parece tentar dar um ponto final ao assunto do movimento tropicalista. Até porque naquele momento ele e Gilberto Gil estavam impedidos de ficar ou voltar ao próprio país por questões políticas. Neste período, Caetano inclusive escreve ao Pasquim, na edição nº 12, de setembro de 1969, de forma irônica “eu agora vou bem, obrigado. Obrigado a ver outras paisagens, senão melhores, pelo menos mais clássicas e, de qualquer forma, outras”. De Lisboa os músicos passam ainda por Paris e depois desembarcam Londres, onde permaneceriam até janeiro de 1972 em exílio³⁴. E para estes dois músicos o exílio marca uma passagem, uma mudança em todos os âmbitos da vida social e profissional. Há uma absorção de sonoridades, mudanças de percepções das ações em grupo ou amparo nos grupos pela questão do exílio, mas quando voltam, por mais que se possa identificar alguma questão tropicalista no que estavam fazendo, a caracterização que eles mesmos dão busca uma nova apresentação – como Torquato Neto apresenta em seu artigo “Cordiais Saudações” (NETO, 1973).

O cenário londrino é descrito no filme em imagens e a trilha sonora aponta as músicas que eles passam a compor por lá, com letras em inglês, influenciadas pelo folk e pelo blues. Caetano e Gil participam de um festival na ilha de Wight, uma espécie de Woodstock inglês, onde são apresentados como refugiados políticos. O festival era uma culminância do ideal da contracultura, dos hippies e da psicodelia. E as imagens do festival são arquivos raros resgatados pela pesquisa empreendida pela equipe do

³⁴ Roberto Sant’Ana, produtor dos primeiros shows de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Maria Bethânia em Salvador no começo dos anos de 1960, ao contar sobre a saída dos músicos do país em 1969 diz: “Até que chegou a ordem: tem que sair do Brasil. Reuniram-se Dr. José, pai de Gil, Gil, Caetano, Dona Vangri, Seu Liber, juntaram o dinheiro, dava 2 “mil réis”. Como a gente vai fazer? Eu disse, eu vou fazer um show. O dinheiro do show é todo para eles comprarem as passagens. Foram para Portugal, chegaram em Portugal e não tinham onde morar. Foi aí que se picaram para Londres. E eu fiz o show, despedida de Gil e Caetano, com a Polícia Federal no meu encalço.”

documentário, que imprimem a força desta pesquisa que vem sendo destacada como um mérito de sua produção.

Ao mesmo tempo em que Caetano e Gil se encontravam em Londres, outros artistas brasileiros também estiveram por lá, era um momento de “grupo”, diz Gil. Hélio Oiticica estava já vivendo em Londres antes da chegada dos músicos e fica até 1971, quando se muda para Nova York. Chegaram a Londres também Antônio Cícero, Jards Macalé, Torquato Neto e Jorge Mautner, além dos músicos que haviam viajado com Gil e Caetano da Bahia como Tutty Moreno e Moacyr Albuquerque com suas esposas. Guilherme Araújo, o empresário de Caetano e Gil no Brasil é quem os recebe, primeiro em Portugal, os leva para Paris e depois seguem para Londres. E, mais tarde, ainda se encontrariam por lá os cineastas Rogério Sganzerla e Júlio Bressane (VELOSO, 1997). Em Londres mesmo, Mautner grava o filme “O demiurgo” neste *intermezzo*, em que ele e Caetano atuam – e que é apresentado no documentário.

Durante o período em Londres é que Caetano Veloso grava dois discos. “Caetano Veloso”, de 1971, com as canções “London, London” e “Asa branca” (de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira), e “Transa”. Este, que foi gravado todo em Londres, só foi lançado quando da volta ao Brasil, em 1972. “Transa” acabou se tornando um dos principais discos de Caetano Veloso. Consagrado pela crítica e pelo público, ele figura em décimo lugar na lista dos cem melhores discos da música brasileira feita pela Revista Rolling Stone³⁵. É um projeto que Caetano Veloso considera orgânico, um disco de grupo, em que participam Jards Macalé, Tutty Moreno, Moacyr Albuquerque e Áureo de Souza. O projeto gráfico do disco foi feito pelo baiano Álvaro Guimarães, cujo conceito da arte ele mesmo chamou de “discobjeto” (VARGAS, 2013), pois tinha um formato em abas tridimensionais, tendo que ser manuseado pelo ouvinte que o abria, dobrava e desdobrava. Em reportagem escrita quando dos 40 anos do disco, o jornalista Marcus Preto recolheu o seguinte depoimento de Jards Macalé, responsável pelos arranjos e pelos violões e guitarras, e Gal Costa:

‘A gente começou a ensaiar em um parque durante a primavera. Fizemos um piquenique e começamos a tocar’, lembra Macalé, que também assinou a produção musical. ‘Os arranjos eram coletivos.

³⁵ Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/listas/os-100-maiores-discos-da-musica-brasileira/bitransaib-caetano-veloso-1972-philipsb/>>. Último acesso em: 14 jan. 2014.

Caetano dava algumas ideias e cada um colocava sua parte do arranjo. Eu só dava uma limpeza final.’
Em uma de suas visitas aos amigos exilados, Gal Costa participou fazendo vocais.
‘Foi coisa rápida. Mas era muito simbólico eu estar ali, fazendo companhia para eles naquele momento’, diz Gal.
Também está creditada na nova edição de ‘Transa’ a participação da cantora Ângela Rorô tocando flauta.³⁶ (Folha de São Paulo, 19/05/2012)

Gilberto Gil gravou apenas um disco em Londres, em 1971. Em 1972 é permitido a ele e a Caetano a voltarem ao Brasil. O momento do retorno dos músicos à Bahia é mostrado no filme e a trilha sonora inserida é a canção “Back in Bahia”, de Gilberto Gil. São inseridas pelo diretor do filme imagens de festas de rua, carnaval, baianas e as praias; entremeadas por um ambiente em que Gilberto Gil toca esta sua música num ambiente de um show íntimo

Lá em Londres, vez em quando me sentia longe daqui
[...]
Naquela ausência de calor, de cor, de sal,
de sol, de coração pra sentir
Tanta saudade preservada num velho baú de prata dentro de mim
Digo num baú de prata porque prata é a luz do luar
Do luar que tanta falta me fazia junto do mar
Mar da Bahia cujo verde vez em quando me fazia bem lembrar
Tão diferente do verde também tão lindo dos gramados campos de lá
Ilha do Norte onde não sei se por sorte ou por castigo dei deparar
Por algum tempo que afinal passou depressa, como tudo tem de passar
Hoje eu me sinto como se ter ido fosse necessário para voltar
Tanto mais vivo de vida mais vivida, dividida pra lá e pra cá

É o que dizia a letra da canção que apresenta no retorno e que encerra o documentário em tom de festa, com as imagens do retorno à Bahia, sobreposta por Caetano e Gil assistindo as imagens que Marcelo Machado Ihes trouxera e cantando acompanhando a apresentação do vídeo.

Esta é a única referência do filme a uma relação entre a Tropicália e a Bahia. E ela se dá quando da volta dos músicos do exílio, mas em nenhum momento é estabelecida a conexão da origem dos músicos com o projeto de movimento cultural que empreenderam. E é inquestionável o papel que a Bahia teve na formação de um grupo

³⁶ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1092658-album-transa-de-caetano-veloso-e-reeditado-aos-40.shtml>>. Último acesso em: 14 jan. 2014.

de artistas, produtores culturais e intelectuais, num determinado momento da cultura brasileira, que obtiveram destaque nas cidades de Rio de Janeiro e São Paulo.

Há também a construção de uma imagem da Bahia na representação contida nas letras das músicas que vinham sendo produzidas por Caetano Veloso e Gilberto Gil em todos os seus discos e apresentações, desde o disco “Domingo”, de Caetano Veloso, e “Louvação”, de Gilberto Gil, das apresentações de “Alegria, alegria” e “Domingo no parque” no III Festival de Música Popular, até o momento que estão em Londres.

É possível questionar a localização do encaixe das cenas da Bahia no documentário de Marcelo Machado com o pulo entre os anos de 1969 e 1972, vividos em Londres pelos músicos. Pois no início a proposta de Machado parecia ser alargar a concepção da história da Tropicália para além do campo musical. No entanto, seu encerramento é justamente o oposto, se fecha não só nos músicos, mas nos músicos baianos, especificamente (e novamente) em Caetano Veloso e Gilberto Gil. A Bahia do filme, “preservada no velho baú de prata”, invoca a imagem da Bahia “que ajuda o baiano a viver/Pra cantar, pra sambar pra valer/Pra morrer de alegria/Na festa de rua, no samba de roda/Na noite de lua, no canto do mar/Eu vim da Bahia/ Mas eu volto pra lá” e tenta contar “tanta coisa bonita que tem na Bahia”, como na letra de Gilberto Gil de 1966³⁷.

Como abordado ao longo da descrição do filme, ele se pretende um material de reflexão sobre a Tropicália enquanto um momento relevante de nossa história cultural e se constrói se autodenominando uma “visão contemporânea” sobre o movimento. Porém, quanto ao seu discurso de reconstrução histórica, nenhuma novidade foi por ele trazida. O filme se faz importante pelo tipo de narrativa montada por Marcelo Machado, seu diretor, que mesmo num encadeamento cronológico exato, que se utiliza do artifício retórico de começar o filme com a cena do programa de televisão em Portugal em 1969, que estrutura seu argumento, e voltar no tempo, para o ano de 1967, cria uma narrativa coesa. O encadeamento das cenas, entrevistas e imagens inéditas sobre o período são entremeadas pela trilha sonora que nos remete ao tempo descrito, sem deixar passar o contexto político - importante balizador dos eventos culturais da década de 1960 no Brasil.

³⁷ “Eu vim da Bahia”, Gilberto Gil.

Porém, o que é fundamental e este trabalho busca demonstrar é que há um esquecimento ou omissão em abordar uma relação da Bahia com a Tropicália num momento prévio à eclosão do movimento, ao longo de sua gestação e explosão. Bem como de mostrar o papel do movimento no desenrolar dos acontecimentos culturais e artísticos que se seguem e não cessam após o exílio de muitos de seus artistas. A partir do foco do olhar sobre a Bahia é possível estender o entendimento sobre o movimento, deslindando sociabilidades e conexões que vão sendo estabelecidas e ampliadas pelos indivíduos.

Assim é possível também questionar o que o filme frisa e que a bibliografia³⁸ sobre o tropicalismo se esforça não para questionar, mas para explicar, que é a conexão entre as obras que representam as diferentes linguagens artísticas que estão no intervalo temporal delimitado entre 1967-1969, consideradas como parte do movimento tropicalista – de Oiticica, Martinez Corrêa, Glauber Rocha, Agrippino de Paula e os músicos e poetas envolvidos no “Tropicália ou panis et circencis”. E os trabalhos feitos que vem depois do exílio dos músicos, realizados pelos demais artistas que estavam produzindo no Brasil, como por exemplo o disco “Gal”, de 1969, não é tropicalismo? E a teia de sociabilidades que continua sendo tecida e alargada pelos artistas, não pode mais ser analisada à luz do que estava sendo dito e produzido como “tropicalismo”? O que determina este rompimento na bibliografia citada, além da declaração de Caetano Veloso e Gilberto Gil trazida no filme como seu argumento principal? E mesmo passando ao largo destas questões, como é possível que o nome da Tropicália seja tão invocado hoje não só como referência para as produções, mas como forma de análise ou derivação analítica - como foi trazido na introdução com o uso de termos como “neotropicalismo” pela crítica musical, a ligação estabelecida pelo estudo de Christopher Dunn (DUNN, 2008) da Tropicália com a música brasileira atual e pelo site “www.tropicalia.com.br” de Anna de Oliveira ?

Outra questão que vem à tona juntamente com as apresentadas acima, a qual não entra na abordagem do filme, é de como o Tropicalismo, enquanto um movimento de vanguarda, vem sendo associado ao Modernismo de 1922 e ao Concretismo da década de 1950 sem tensionamentos. Pois estes movimentos artísticos precedentes tiveram organizações, relações e conteúdos bastante complexos e distintos do tropicalismo. Não seria, portanto, uma facilitação retórica (que vem tanto do discurso dos artistas quanto

³⁸ Especificamente em SÜSSEKIND, 2008 e DUNN, 2008.

da bibliografia estudada) simplesmente aproximá-los quanto à suas ideias para tentar explicar a concepção do movimento tropicalista? E este será o assunto a ser debatido neste próximo capítulo.

Capítulo 2 - Comparando discursos: a construção da Tropicália entre o ontem e o hoje

2.1 Sobre a relação entre o modernismo e o tropicalismo

O filme apresentado conjugou duas questões que são o cerne deste trabalho acerca do movimento tropicalista: a questão de sua presença atual nos discursos e práticas artísticas e culturais – e além, como citado na introdução, em que foi mostrado como a referência ao movimento tem sido amplamente usado na moda, no comércio, etc. -; e reforça um discurso que vem sendo reproduzido pela bibliografia sobre o tema, que é o de cunhar marcos demarcatórios para um “começo” e um “fim” para a Tropicália, centrando-a espaço-temporalmente no eixo cultural e econômico entre Rio de Janeiro e São Paulo.

Esta dimensão espacial que adquirem São Paulo, em primeiro lugar e de forma mais enfática, seguido do Rio de Janeiro na movimentação e criação de uma cultura dita “brasileira”, acaba por minimizar ou camuflar aspectos históricos e característicos que formaram ou foram fundamentais para a formação do movimento tropicalista. Digo “brasileira”, pois Rio de Janeiro e São Paulo foram e são há muito tempo polos irradiadores que centralizam sob esta pecha de “brasileira” a cultura que ali circula, que não engloba especificidades regionais, que tanto contribuem para um arcabouço cultural heterogêneo e não unificado dentro do território brasileiro. Inclusive da tendência a ser ainda discutida sobre a apresentação de aspectos do Nordeste e da construção do “baiano” e do “nordestino”³⁹. E neste caso isto representa, especificamente, que uma importante constituição cultural e artística num cenário político favorável na cidade de Salvador, no estado da Bahia, formadora de gerações inteiras de artistas, produtores e intelectuais, fica de fora do entendimento do processo – que é o aspecto a ser trabalhado no terceiro capítulo.

O documentário “Tropicália” - e todas estas representações que superficialmente foram citadas abordando o movimento e colocando-o em pauta atualmente – deixa de refletir qual a real significação de todas estas conexões que estão sendo reivindicadas: da produção e obra de Oiticica, Glauber Rocha, do teatro Oficina, da música dos baianos, etc. Pois ele as coloca num encadeamento sequencial de modo que se forma uma ligação ao menos simbólica quando assistimos a montagem, que flui como se fosse

³⁹ Ver Oliveira, 2003.

resultado da convergência do pensamento um tempo, especificamente com as produções que ocorrem no ano de 1967.

É importante frisar que os próprios artistas, destacadamente Oiticica, Glauber Rocha e Caetano Veloso afirmavam esta ligação, mas há também, mesmo entre os artistas que participaram do movimento e que não tiveram tanto destaque como estas figuras centrais, posicionamentos dissonantes.

Em uma entrevista concedida à Revista Bravo! em julho de 2012⁴⁰, Tom Zé defende uma teoria que elaborara, contida no disco que lançava na ocasião, chamado “Tropicália: lixo lógico”, dizendo

Veja: todo mundo trombeteia que o tropicalismo não existiria sem a influência do Oswald de Andrade, o poeta modernista. E do José Celso Martinez Corrêa, o diretor de teatro. E do Hélio Oiticica, o artista plástico. E do José Agrippino de Paula, o escritor. E dos Mutantes. E do rock internacional. E... Sempre me chateei com esse papo. Reza a lenda que a ostra fabrica a pérola apenas depois de uma pedra invadi-la[...] Considere que sou a ostra e que a pedra é a tal história de Oswald, Zé Celso, Oiticica, Agrippino... Eles exerceram, claro, um papel fundamental no tropicalismo. Mas alardear que o originaram? Comigo não, violão! Afirmações do gênero me pareciam incompletas. Uma facilitação, um engano, uma irresponsabilidade! Levei um tempão refletindo sobre o assunto[...] Descobri um negócio incrível: o tropicalismo – o movimento cultural que Caetano Veloso e Gilberto Gil, dois gênios da raça, capitanearam em 1967, 68 e 69 – nasceu do lixo lógico! Oswald, Zé Celso, Oiticica, Agrippino, Mutantes e o rock internacional desempenharam somente a função de gatilho disparador[...] Pois bem, vou retomar o raciocínio por outro caminho: o tropicalismo botou guitarra na música brasileira e a fez dialogar com o que havia de mais revolucionário fora do país – com os Beatles, os Rolling Stones, o cinema francês, a cultura pop. Caetano e Gil lideraram, assim, a vertente cantada do pensamento que tirou o Brasil da Idade Média e o levou para a Segunda Revolução Industrial. Foram os nossos heróis civilizadores, os caras que ajudaram a enxertar na juventude o gosto pelo progresso, pela inovação[...]por causa do tropicalismo, Gil e Caetano contribuíram para modernizar o país, mesmo nadando contra a corrente das esquerdas, que desejavam um Brasil eternamente bucólico, ninado pelas canções de Dorival Caymmi. “É doce morrer no mar/ Nas ondas verdes do mar.” Ocorre que nem Gil nem Caetano agiram sozinhos. Eu, Gal Costa, os poetas Torquato Neto e José Carlos Capinam, o artista gráfico Rogério Duarte e, de certa maneira, o Glauber Rocha aderimos às ideias dos dois e também participamos do movimento.

⁴⁰ “A Tropicália segundo Tom Zé”, Revista Bravo!, Julho de 2012 – Ano 14, nº149

Nesta entrevista à revista Bravo!, Tom Zé menciona alguns pontos que foram importantes com relação à formação do tropicalismo, sua trajetória e o contexto baiano, alguns que entraram no filme e outros não (como o contexto baiano). Um dos aspectos abordados no filme e por Tom Zé que gostaria de destacar é o de que Caetano Veloso e Gilberto Gil realizaram a “segunda Revolução Industrial”, por promoverem uma nova forma de produção artística no Brasil, inserindo materiais inéditos na cultura brasileira “atrasada”, fazendo-a enxergar os caminhos do “progresso”. Tom Zé considera o tropicalismo como um movimento encabeçado por Caetano e Gil em que os demais artistas e suas respectivas produções atuaram ali como algo que influenciou, como “gatilho disparador”, mas não como fundadores ou como atores principais.

Um dos destaques da força que o movimento teve foi de chamar atenção naquele momento para outra forma de enxergar a relação entre a produção das artes e a de uma identidade nacional. E os tropicalistas, no âmbito musical, tocam no ponto se contrapondo à MPB, que, nos termos colocados por Tom Zé, se valia de uma imagem bucólica para o Brasil, ou que buscava construir uma identidade nacional pautada em determinados símbolos que remetiam a esta imagem de um Brasil “puro”. Estes símbolos buscados estavam relacionados a coisas que foram se tornando constructos de uma “raíz” brasileira, seu folclore, sua cultura popular de caráter nacional, regional ou local. No âmbito da música popular brasileira em circulação na grande mídia, poder-se-ia citar as canções, por exemplo, que participaram dos festivais televisivos da música popular brasileira em 1965 e 1966, como “Arrastão” (Vinícius de Moraes), “Porta Estandarte” e “Disparada” (Geraldo Vandré) e “A Banda” (Chico Buarque). Enquanto que os tropicalistas, depois das apresentações de “Alegria, alegria” e “Domingo no parque”, de Caetano e Gil, respectivamente, assumem a imagem do Brasil país tropical, exposta antes pela obra de Oiticica, que em 1968 diz

‘Tropicália’ (virou moda) – enfim, a transformar em consumo algo que não sabem direito o que é. Ao menos uma coisa é certa: os que faziam *star and stripes* já estão fazendo suas araras, suas bananeiras, etc., ou estão interessados em favela, escolas de samba, marginais anti-heróis (OITICICA, 1968a).

Neste momento Nelson Motta já havia escrito o emblemático texto “A cruzada tropicalista” (MOTTA, 1968), em que faz uma caracterização do tropicalismo, dizendo que seu lançamento seria uma festa no hotel Copacabana Palace, explorando imagens

caricaturais do que é “tropical”. E, por fim, outra imagem marcante deste “tropicalismo” está na letra de Gilberto Gil e Torquato Neto, *Marginália II*, em que dizem

Aqui, o Terceiro Mundo
Pede a bênção e vai dormir
Entre cascatas, palmeiras
Araçás e bananeiras
Ao canto da juriti
[...]
A bomba explode lá fora
E agora, o que vou temer?
Oh, yes, nós temos banana
Até pra dar e vender

A Tropicália, na análise de Santuza Cambraia Naves, transcendeu as questões meramente estéticas ou relacionadas à configuração da música popular e suas técnicas de composição – diferentemente da bossa nova, que sequer se configurou enquanto movimento, segundo a autora – pois havia por parte daqueles que a pensaram uma busca por refletir criticamente a arte e a cultura brasileiras. Assim, fizeram da canção o “locus por excelência do debate entre diferentes linguagens: musicais, verbais e visuais” (NAVES, 2012). Não à toa associam-se ao movimento poetas, músicos e artistas plásticos. A autora questiona o caráter de movimento da Tropicália de forma diferente daquele apresentado no argumento de Marcos Napolitano e Mariana Villaça (NAPOLITANO; VILLAÇA, 1998), pois segundo ela questiona-se ali a própria concepção de movimento na medida em que, ao contrário das demais vanguardas estéticas, a Tropicália ao invés de romper radicalmente com a tradição, buscou incorporá-la – a autora questiona, portanto, o caráter de movimento de vanguarda do tropicalismo. Admitiam tanto o que era culturalmente aceito na cultura brasileira como de “bom gosto” como o pastiche e o kitsch; assim como o esteticamente “pobre” da música estrangeira de fácil fruição. Quanto ao que Tom Zé se refere como “o que havia de mais revolucionário fora do país – com os Beatles, os Rolling Stones”, a autora aponta como a influência das tendências progressistas das experimentações dos Beatles nos discos *Revolver*, de 1966, e “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band”, de 1967, que atuou sobre a sofisticação musical e visual da proposta do tropicalismo.

Santuza Cambraia Naves, em sua análise, toca ainda em um ponto problemático da questão sobre a inserção da Tropicália enquanto um movimento de vanguarda ao lado do modernismo e concretismo, que inclusive os reflete e os absorve de alguma forma. Pois ao destacar a característica da “inclusão” em sua concepção de uma

reconfiguração da arte e da cultura brasileiras, ela diz que os tropicalistas procederam aos moldes dos músicos que os antecederam – os bossa-novistas – e à maneira modernista. Se de um lado os mpbistas se aproximavam de uma concepção de cultura que vinha com Mário de Andrade, os tropicalistas se assemelhavam às ideias cunhadas por Oswald de Andrade, sobre a riqueza da cultura primitiva, sendo esta tão rica que seria capaz de absorver antropofagicamente as influências externas sem maiores prejuízos à sua constituição. Tal aproximação faz todo sentido à luz do que vem sendo descrito sobre o tropicalismo e a MPB, no que diz respeito à forma e ao conteúdo musical de suas canções e das posturas destes artistas no palco. Podemos exemplificar a questão comparando as canções “Disparada” (Geraldo Vandré e Théo de Barros), uma das vencedoras do Festival de Música Popular Brasileira de 1966 e a canção apresentada por Caetano Veloso no Festival de 1967, “Alegria, alegria”. A primeira com temática da realidade social brasileira invocando o sertão e imagens sertanejas; a segunda referindo-se a figuras e ícones da modernidade: coca cola, bomba e Brigitte Bardot.

Porém, o cerne do problema da abrangência das análises comparativas da Tropicália com os demais movimentos de vanguarda brasileiros se apresenta em no mínimo duas dimensões. Há uma alusão ao “modernismo” brasileiro em termos gerais e irrestritos. Vem sendo dito sobre uma relação da Tropicália com o modernismo de forma não especificada, mas que relação é esta e de que “modernismo” se trata? Apesar de tentar-se dar uma coesão à formação e desenrolar do movimento, até porque é isto que tem sido mostrado na bibliografia e no filme analisado, a Tropicália foi um movimento com atuações, pessoas e produções heterogêneas – ela não nasceu como um movimento, mas foi reconhecida como um durante o seu processo. E esta coesão foi explicada de diversas formas, ao qual tento abarcar todas elas pela questão da “filosofia tropicalista”, que inclui, ao se pensar seu aparato referencial de formação, a influência modernista. Porém o modernismo brasileiro é uma classificação de algo que se tornou muito amplo, pois não quer dizer apenas sobre o evento da semana de 1922 – o que já seria complexo o bastante -, mas vai além, até a adesão de artistas brasileiros à visão construtivista dos anos de 1950 a qual segue a formação dos movimentos concreto e neoconcreto, em que se torna muito mais difícil, seja pontualmente, seja na generalização, se dar algum tipo de coesão, sob este termo, a uma interlocução entre produções.

A complexidade da questão começa em se definir quando e como se inicia um estado moderno nas artes e na cultura brasileiras – o que não é objetivo de discussão deste trabalho, mas alguns apontamentos serão colocados a título de explicitação do argumento que se intenta mostrar sobre a influência “modernista” sobre a Tropicália. No cerne da questão que inaugura o modernismo está a busca por criar uma arte brasileira do ponto de vista da linguagem de uma arte brasileira, de estilo brasileiro, que nas artes plásticas, por exemplo, é o ponto de tensão com o grupo de pintores do século XIX da Escola Nacional de Belas Artes criada quando ocorre a mudança da família imperial para o Rio de Janeiro. Entendendo-se por estilo um conjunto de formas e signos que compõem uma cultura, discutia-se a possibilidade da participação brasileira nos cenários artísticos das “nações cultas” – ou seja, aquelas em que os ideais de progresso e modernidade expressos num processo de industrialização caminhavam juntos. Segundo Eduardo Jardim de Moraes (MORAES, 1988), esta possibilidade brasileira de participar de um “universal moderno” expressou um primeiro tema do Modernismo. Um segundo tema do modernismo foi a questão da modernização da produção. O autor fala ainda do modernismo, com relação à literatura, em três tempos. O primeiro é aquele em que se considera que modernizar é atualizar – na literatura, exemplifica com a crítica de Mário de Andrade ao anacronismo dos poetas parnasianos, expresso já no título da série de textos publicados como “Mestres do passado”.

No segundo tempo do modernismo considerado por Moraes, já posterior à semana de 1922, o ideal universalista se mantém. É o período em que Oswald de Andrade escreve o “Manifesto Pau-Brasil” e tem-se a afirmação dos traços próprios da cultura nacional nos poemas de Mário de Andrade. E já aqui se apresentam duas vias para definir “identidade” nacional: um analítico, baseado no levantamento de dados, como fez Mário de Andrade para traçar uma cadeia de elementos nacionais, populares e folclóricos. Assim definia-se uma cadeia do moderno→nacional→popular→folclórico. E outra como a apresentada por Oswald, em que se repensava a questão que se colocava entre a dualidade primitivo e civilizado; entre o atrasado e o moderno, que desemboca nos pressupostos descritos no “Manifesto Antropófago”. Caracteriza o período, portanto, uma valorização do elemento nacional frente ao cenário mundial.

Passa-se a ver a arte como tendo uma espécie de função social, qual seja a de transmitir uma identidade, então o artista passa a perceber-se também como tendo uma função social. Havia neste período uma busca clara pela construção de uma identidade

nacional. Mário de Andrade não se considerava folclorista, mas como aquele que levantava o material necessário para o artista desempenhar este seu papel social – e é assim que ele se inseriria na política via os órgãos de cultura de São Paulo. E isto é o que difere a concepção que Moraes apresenta entre o primeiro e o segundo momento do modernismo, em que o segundo é um desdobramento do primeiro – há ainda um terceiro momento, segundo o autor, que é uma ruptura com estas questões, no período em que Mário de Andrade viaja ao nordeste e escreve seus diários. Pela divisão de momentos, como feita por Eduardo Jardim de Moraes, é possível entender que não é possível colocar o modernismo – ainda no momento que se segue da semana de 22 – em termos gerais e não especificados quando se traz uma questão a respeito da formulação da arte brasileira, tampouco encadear suas obras com um fio-condutor lógico, como no tropicalismo, pois esta ligação no modernismo ainda envolve concepções diferentes sobre a “brasilidade” e o “moderno” entre as linguagens artísticas.

Na música, por exemplo, a questão é ainda mais complexa e difícil de ser definida em uma análise introdutória. Segundo Santuza Cambraia Naves (1998), a música popular absorveu formalmente e em seu conteúdo as questões do desenvolvimento urbano e acelerado; enquanto que a música erudita buscava englobar os aspectos folclóricos e populares como temas. Despontam-se o próprio Mário de Andrade, músico e crítico de música; e as experimentações de Heitor Villa-Lobos, que traça uma trajetória muito particular quanto ao diálogo com a ideia do “nacional”.

O que se pode colocar nos limites deste trabalho é que o modernismo aí descrito trazia a tensão entre ser moderno e ser brasileiro, caracterizando na exigência quanto à modernização que esta releve o ambiente brasileiro – daí a referência aos elementos tradicional e popular da cultura nacional. Entre 1930 e 1945, a tensão e a discussão sobre como ser brasileiro e moderno sem configurar uma contradição não se esgota, porém ela incorpora novos ingredientes: o social e o político, trazidos muito pelo panorama político da revolução e a implantação da ditadura Vargas, em que o Estado brasileiro, interessado na construção de uma identidade nacional se vale deste primeiro programa estético do modernismo. Assim, ainda que outros aspectos sejam incluídos no debate, a busca pela construção de uma identidade nacional não cessa⁴¹.

⁴¹ Ver os trabalhos de Sérgio Miceli (1996, 2012).

Além disto, o debate surge num contexto em que a “vocação das ciências sociais” no Brasil fora marcada pela vontade ou necessidade dos estudiosos construírem “retratos do Brasil”. Isto significa que se buscava desenhar uma identidade para a sociedade brasileira através da qual fosse possível interpretá-la. Este modo interpretativo acabou por ser uma “marca” da produção intelectual da década de 1930 do país (VILLAS BOAS, 2006).

Depois de 1945 há ainda outra parte determinante da discussão moderna que interessará ao ponto aqui, que configura um segundo programa estético do modernismo, voltado para uma questão construtivista e o esforço para se falar sobre uma “atualidade” brasileira. Várias interpretações do momento são possíveis quanto ao sentido das obras produzidas e das influências que incorporaram para uma possível construção de valores consonantes com um universalismo da sociedade moderna em processo de industrialização. Um exemplo seria descrever o grupo do neoconcretismo e sua abordagem de uma tomada de posição contra as ortodoxias e dogmatismos dos princípios racionais do sujeito criador. Há aí uma ruptura e desdobramento com relação à busca de uma visão que procura uma linguagem atual, não se debruçando sobre a singularidade da localidade, mas além. A outra questão importante é a percepção em não se deixar a forma como um instrumento expressivo, inserindo uma nova inscrição criativa no processo de recepção, que se deu por acontecimentos específicos deste momento⁴².

Há neste momento uma virada importante na visão das artes, em especial das artes plásticas, de uma postura desierarquizadora entre a integração arte-vida-produção artística, que se dá pela estruturação da forma na vida sensível – a forma e sua fluidez orgânica. E esta quebra da hierarquia não está apenas nas artes, mas também nas relações sociais, pois que se rejeita o sentido da arte tal como era entendida antes, sob uma questão racional, em favor da liberdade. E na lógica do desmonte da produtividade em favor da criatividade, de uma vontade construtiva, de uma questão de um movimento anti-artístico, há a reinserção do corpo na arte que permite este momento. E aí está a base para o que disse Hélio Oiticica em um de seus depoimentos apresentados no filme e descrito acima, de que a década de 1960 foi um período muito fértil de participação do espectador na arte – é resultado de todas essas transformações e debates

⁴² Como a criação do ateliê no Hospital do Engenho de Dentro no Rio de Janeiro e todas as questões artísticas levantadas a partir de seu funcionamento, bem como as sociabilidades ali desenvolvidas (VILLAS BOAS, 2008).

por que passou a arte sob um rótulo amplo de “modernismo”, em que há essa culminância das ideias de não-objeto, anti-arte, arte ambiental, participação do espectador, busca por novas formas de sentir a obra de arte, de uma descaptura institucional da forma de se relacionar com o objeto artístico, multiplicando de forma potencial as maneiras de estar no mundo (OITICICA, 1968a).

Ou seja, reinventando diferenças e repensando a forma, a questão da transformação da linguagem artística brasileira vive diversos momentos auto reflexivos que questionam o momento da arte brasileira, mas não necessariamente sob uma ótica da questão identitária, de elementos-chave formadores da nacionalidade, e tudo isto visto hoje como parte de um período “moderno” da arte brasileira.

Foi um ponto importante trazido pelos artistas que inauguram este modernismo a questão de pensar a construção de uma imagem para o Brasil que impulsiona este viés nacionalista da arte e do discurso cultural. Porém, como foi notado no artigo “Geopolitical criteria and the classification of Art”, Gláucia Villas Boas fala como se fixou a utilização de critérios de natureza geopolítica nas interpretações canônicas da arte brasileira ao longo deste processo de busca de uma cultura brasileira própria e singular que deixam relegadas as questões que dizem respeito à dimensão da própria arte e “as nuances finas que definem a circulação e a interação de objetos e pessoas que geram trocas recíprocas, iguais, desiguais” (VILLAS BOAS, 2012).

É este ponto que constitui a segunda dimensão do problema de aproximação entre os preceitos que organizam a Tropicália aos do Modernismo, que não é de ordem histórica, como a primeira, mas da lógica que vem sendo empreendida para interpretação da arte brasileira.

Na década de 1960 as questões relacionadas a uma perspectiva nacionalista e desenvolvimentistas entravam na pauta de discussão com os arranjos políticos correspondentes ao período principalmente através da organização estudantil da UNE e dos programas artísticos e culturais que a instituição organizou, como o Centro Popular de Cultura (CPC). Organizações como o CPC (da UNE) tinha diversos objetivos, entre eles o desenvolvimento de novas linguagens artísticas, democratizar a cultura e conscientizar as camadas mais pobres através do teatro, cinema, etc.

E em torno dos ideais e discussões cpcistas, convergiam produções de linguagens artísticas diferentes. O tropicalismo tal como conduzido por Caetano Veloso

e Gilberto Gil trazia diversas posições que buscaram se afastar desta produção que esteve ligada ao CPC e à UNE. E as obras que se abrigam no conjunto tropicalista, das artes plásticas, teatro, música e literatura, se alinhavam nesta consonância do ideal político – estavam politicamente à esquerda, mas diziam não se identificar com os partidos, organizações e instituições de esquerda (nem de direita). E também tinham concepções estéticas comuns quanto à relação de incorporação de uma vanguarda e da cultura popular.

E a organização do tropicalismo neste sentido - de um diálogo estético e ideológico entre as linguagens artísticas - é diferente do modernismo. Ainda que sobre este último se fale de um “programa estético”, é difícil dizer que neste movimento convergiam questões mais específicas que fazia dialogar mais diretamente as diferentes linguagens artísticas, como se diz do tropicalismo. E o que se levanta é que, a despeito de se colocar em questão o caráter de movimento que a Tropicália adquiriu; de ela ter sido algo mais abrangente do que apenas um movimento musical, mas um movimento ou um rótulo para caracterizar um momento mais amplo de diálogo e conexão estética e ideológica entre diversas linguagens artísticas; é preciso colocar que há mais de uma possibilidade de análise, que estas possibilidades estão na pauta de discussão e são formadoras deste imbróglie histórico que torna a Tropicália uma presença nos dias atuais e que tenta incessantemente torná-la alguma *outra* coisa, sempre com aspectos novos a serem trazidos à tona.

A associação entre o tropicalismo e o modernismo é feita tanto porque na década de 1960 o debate sobre uma questão “nacional” continua, quanto porque o movimento toma a obra de Oswald de Andrade como influência, em que a sua elaboração teórica a respeito da antropofagia é incorporada como fazendo parte da “filosofia tropicalista”.

Neste sentido, colocadas as especificidades da comparação, é possível entender as questões sobre a tropicália que vem sendo colocadas sem a facilitação das explicações do discurso corrente na bibliografia analisada, por exemplo ao associá-la de forma muito direta ao modernismo (DUNN, 2008; NAVES, 2012). É preciso notar que as análises que trazem uma comparação da Tropicália com outros movimentos artísticos e culturais e com outros momentos da música brasileira recente, tem pensado o movimento à luz de conceitos e categorias como “modernidade”; “identidade brasileira”; “nação”; e como via para se falar sobre a contracultura no Brasil - como nas teses acadêmicas da área da História que foram identificadas no banco da CAPES.

2.2 Repensando os limites e os marcos atribuídos ao movimento tropicalista

A contextualização que é feita do tropicalismo, o terreno socioeconômico, político e cultural do qual ele floresce, em geral, segue alguns marcos (institucionais ou não) da vida cívica e artística naquele momento (desta, ao menos no eixo Rio de Janeiro - São Paulo). O filme apresentado e analisado no primeiro capítulo esboça a articulação, bem presente no início do documentário, de uma concepção da Tropicália como uma movimentação geral na arte brasileira, especialmente as artes plásticas que influenciariam o núcleo da filosofia tropicalista, o teatro revolucionário de José Celso Martinez Corrêa e o Cinema Novo de Glauber Rocha. Mas ao longo de seu decorrer, o filme se volta para o sobressalto da movimentação musical e sua predominância – ou na maior interpenetração desta linguagem no cotidiano da sociedade brasileira, ou na sua consolidação no discurso da história cultural da década de 1960 e 1970. E passa a ter uma interface maior com as imagens que apresenta dos filmes pouco conhecidos na cinematografia brasileira, como os citados “O Demiurgo”, de Jorge Mautner e “Hitler III mundo”, de José Agrippino de Paula.

Sobre este ponto é possível apontar aqui novamente a tese de Frederico Coelho (COELHO, 2010) de que as trajetórias artísticas de muitas destas pessoas que estão direta ou indiretamente ligadas à Tropicália passam a estar em interseção com o chamado movimento da Marginália. Seguindo definições conceituais claras que limitam o que seria “Tropicália” e “tropicalismo musical” como processos convergentes e não homogêneos, o autor defende que a partir de determinado momento não é mais o movimento tropicalista que está a influenciar a produção cultural, que deixa de estar ligada a uma hegemonia do “tropicalismo musical” para se pautar de forma muito contundente no cinema que se denomina marginal, sendo que este último é que adquire força e potência no meio cultural e artístico naquele período.

O intervalo temporal que sustenta o enredo do filme foi colocado em questão porque ele apresenta, antes de chegar à apresentação do “tropicalismo musical”, acontecimentos políticos importantes que precedem as apresentações musicais, bem como introduz as demais obras relacionadas ao movimento: mostra o contexto e os próprios artistas a descrevendo, como Oiticica, Glauber Rocha e José Celso Martinez Corrêa. É o mesmo que acontece com as demais abordagens do movimento tropicalista, que também vem conceituando-o entre 1967/1968 e 1969 (NAPOLITANO;

VILLAÇA,2008). Este intervalo de tempo é correspondente especialmente às apresentações iniciais das ideias que estavam sendo formuladas por Gilberto Gil e Caetano Veloso a respeito de mudanças na forma e no conteúdo da música brasileira, que se deram de forma contundente no Festival de 1967, na TV Record, seguido da denominação do movimento pelo lançamento do disco-manifesto, “Tropicália ou Panis et circencis”, e pelos textos que circularam na imprensa brasileira⁴³. Seu marco final ocorre em 1969, prenunciado na encenação do enterro do tropicalismo no programa televisivo “Divino, Maravilhoso” – ainda em dezembro de 1968 – e concretizado com o exílio de Caetano e Gil. E este marco final não acontece, por exemplo, com a ida de Hélio Oiticica para Londres em 1969, acompanhado por Torquato Neto, onde o primeiro iria expor na Whitechapel Gallery. E onde esperaria também pela chegada de Rogério Duarte, que embarcaria de navio rumo a Londres.

Se a delimitação assim fosse feita, significaria apenas uma mudança de marco - que, no caso do meu exemplo, seria facilmente declinado. Pois é possível notar que nos textos escritos por Hélio Oiticica, como “Tropicália” de março de 1968 (OITICICA, 1968a); e “A trama da terra que treme: o sentido de vanguarda no grupo baiano” (idem, 1968b), que o artista ao mesmo tempo em que afirma a relação entre sua obra “Tropicália” e a consonância de suas formulações a respeito da arte brasileira com as do “grupo baiano” (expressão usada pelo próprio Hélio no texto), ele se mostra e se posiciona muito criticamente com o que havia se tornado o “tropicalismo”, o alardeamento do termo pela imprensa, assim como a moda que tinha se tornado falar em antropofagia depois da encenação de “O rei da vela”. Enquanto que Caetano Veloso e Gilberto Gil, cujas imagens e obras estavam sendo reproduzidas na mídia e na imprensa muito mais do que a de Hélio Oiticica ou Glauber Rocha, só declaram serem “irresponsáveis” a qualquer ideia sobre o tropicalismo, enquanto um movimento em andamento, no programa de televisão em Portugal apresentado no filme de Machado, de 1969.

Esta suposição, de uma mudança no marco do fim do tropicalismo pelos trabalhos, acadêmicos ou não (como o filme de Machado), que o abordam não é apenas para questionar a escolha de um determinado marco específico para simbolizar ou delimitar um acontecimento, enquanto se poderia escolher outro. O exemplo serve para

⁴³ Em que são fundamentais os textos de Nelson Motta e de Torquato Neto no início de 1968, “A cruzada Tropicalista” e “Tropicalismo para iniciantes” (MOTTA, 1968; NETO, 1968); e as entrevistas de Augusto de Campos com Caetano Veloso e Gilberto Gil no Balanço da Bossa em 1968 (CAMPOS, 2008).

mostrar que não é o exílio, ou a encenação do enterro do tropicalismo no programa “Divino, maravilhoso”, ou os escritos de Hélio Oiticica e as declarações de Gil e Caetano em Portugal que encerram o movimento tropicalista. Eles são mais contundentes para simbolizar o processo de mudança da produção artística, da relação de diálogo entre as linguagens artísticas, que estavam imbricadas às mudanças políticas por que passava o Brasil naquele momento com o arrefecimento da censura, especialmente no âmbito cultural.

O que quero argumentar é que a configuração do tropicalismo enquanto um movimento, cujo pretexto para tal formato de associação e diálogo entre intelectuais, poetas, músicos, artistas plásticos, cineastas, etc., sob um título – “Tropicália” – foi levado a cabo especialmente por Caetano Veloso, por Gilberto Gil, mas também por outros músicos, intelectuais e artistas. Acontecimento para o qual foram essenciais as experiências na área cultural e artística que estavam sendo realizadas em Salvador, na Bahia, no começo da década de 1960. E acontecendo ali já em “grupos”.

Algumas referências que antecedem estes marcos do movimento e que o sucedem são importantes para que ele possa ser repensado e entendido hoje. Antes do tropicalismo havia muito forte o movimento em torno do CPC da UNE que vigorou entre 1960 e 1964, uma criação inspirada no Movimento Popular de Cultura do Pernambuco. Neste sentido, coloco em citação aqui a fala de José Carlos Capinan em entrevista que o poeta me concedeu⁴⁴, que argumenta que

[...]o centro popular de cultura virou uma coisa meio... como se fosse uma coisa menor dentro dos movimentos culturais que antecederam o tropicalismo[...] A única vinculação que o tropicalismo, no caso, quando é falado por Gil e Caetano, eles qualificam, ou é a Bossa Nova ou é o Cinema Novo, às vezes, e as influências externas – Beatles, etc. e tal. Alguma referência à coisa interna vem da referência a João Gilberto, Bossa Nova... mas ai há uma coisa a se corrigir em termos do que acontecia e que inclusive somou muito, muito mesmo, se é para considerar que há aquela “linha evolutiva”, se ela existe, ela não poderia omitir algumas coisas onde o CPC está também, sabe, colocado. Porque é uma leitura, eu acho, incorreta se você não percebe que antes disso, ou no momento em que ocorre a ditadura e acontece um apagamento de sinalizações de movimentos culturais no Brasil muito fortes, muito interessantes, você fica como que solto no ar, procurando um gancho para justificar sua modernidade, sua contemporaneidade, sem perceber que há uma cultura brasileira que é, de certa forma, isso mesmo, que é apagada ou desmobilizada por

⁴⁴ Realizei uma entrevista com o poeta José Carlos Capinan em 24 de novembro de 2013, na cidade de Salvador.

forças reacionárias. Então, na conversa desse cara ele fala de algumas situações, sobretudo no teatro – que tinha o teatro de Zé Celso, o Oficina, tinha o teatro Arena e tinha o teatro do Opinião, que eram tendências muito importantes dessas gerações emergentes naquele momento, com fortes direcionamentos para mudanças, para trocas de valores e símbolos que estavam em voga. E estes movimentos, inclusive, vão ser muito importantes para que o tropicalismo seja possível. Porque Bethânia surge de um show do Opinião. É dali que nasce uma probabilidade de que haja um fortalecimento de alguma coisa que estava surgindo vindo do Norte ou da Bahia e daí por diante. Da mesma forma o Arena. O Arena é quem faz Arena canta Bahia. O Opinião é um descendente do CPC, todo mundo que estava lá. Então, esquecer ou omitir isso, desqualificar a função cultural do CPC é uma consequência da censura da ditadura. Porque hoje os críticos que pegam o CPC tentam dizer que o CPC era uma arte mais política do que estética, o que não é verdade. Foi durante o CPC foi que eu conheci não só poetas que tem muita importância na mudança da dramaturgia mundial, como Brecht, como Maiakovski, como uma série de outros. Então o CPC não era uma arte fechada no sentido de nacional e popular. Vai um pouco além disso, vai com vínculos muito mais profundos. Quando eu estava no CPC eu conheci os [poetas] concretos, eu conheci Kafka[...] é uma visão externa um pouco preconceituosa e também sem perceber que em cada manifestação - o CPC foi nacional quase: Pernambuco, São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia, Minas, Paraíba -, então, que de uma certa forma, tinha em cada um desses lugares material, conteúdo, força e forma diferentes. Não era necessariamente uma coisa centralizada no Rio, como era o movimento ligado à União Nacional dos Estudantes. Ele tinha certo contato, mas nasciam de forma muito independente, muito autônomas, e com características regionais próprias. Então eu acho que é necessário revisitar essas situações, porque senão é uma interpretação que se vale de um hiato, sabe? De um esquecimento quase compulsório de uma coisa que foi censurada, proibida, não é? E que teve sua lógica embotada. Mas é dentro dessa lógica, dentro dessa repressão, que é feito o Opinião, que é feito o contato inclusive com a Bossa Nova, porque estava Vinícius [de Moraes], estava Nara Leão e outras correntes muito importantes [...] o samba carioca, com Zé Ketí; o norte, com João do Vale. Então, precisa ver melhor. E como também Bethânia sai daqui de um movimento que é o do Teatro dos Novos, onde estavam também Caetano e Gil, Tom Zé... então eu acho a recuperação dessas linhas, dessas consequências, acho uma sinalização importante.

Tom Zé, no texto que escreve para o livro “Tropicalista Lenta Luta”, também relata como o período em que esteve no CPC foi profícuo para treinar e consolidar o estilo de canção que havia desenvolvido quando ainda estava em Iará, baseado nas cantigas e no cantigar dos violeiros e que, ao mesmo tempo, reformulava um cantar tradicional das músicas da década de 1940, da voz empostada - do sofrimento de amor narrado na letra transposto para o canto. Tom Zé havia entrado para o CPC contratado por Nemésio Salles para trabalhar junto com Capinan e dirigir ali o departamento de música. Ele relata que

Capinam, Emanuel Araújo, Geraldo Fidélis Sarno, eu e muitos amigos fazíamos uma pluralidade de tarefas: cantávamos nas escolas, nos sindicatos, nas festas da cidade de Salvador[...] compusemos músicas com as reivindicações; eram cantadas nas passeatas. Fazíamos *shows* diários, à tarde e à noite[...] Algumas dessas canções fizeram parte, em 1965, do meu primeiro compacto pela RCA e do elepê de estreia, *Grande liquidação*, de 68. (ZÉ, 2003, p.49)

Porém, em alguns momentos de seu relato e mesmo no discurso que carrega em suas entrevistas dos últimos anos, Tom Zé apresenta uma visão parecida e com uma crítica semelhante à de Caetano Veloso quando este descreve a esquerda universitária da década de 1960 com algum afastamento e distância – como no trecho descrito do filme de Machado em que ele diz que não se identifica com o sentimento nacionalista que implica num “anti-americanismo”. Tom Zé diz de uma “esquerda reacionária” e uma “direita atrabiliária” – e esta classificação, inclusive quando feita por Caetano Veloso, é para justificar que o tropicalismo surge aí no meio, entre a caricaturização das duas correntes que eles enxergam, cuja classificação veio se perdurando nas análises sobre o movimento. Porém, o que esta descrição quer trazer é uma relativização de uma explicação que facilita a compreensão de uma intenção por parte dos artistas, mas que também mostra o quanto aquele cenário de formação política, cultural e artística ao mesmo tempo teve de fundamental para desenvolvimento de ideias e posicionamentos.

E neste “caldo” de influências, palavra usada por Capinan na entrevista citada, é latente que houvera sobre esta geração, que o poeta chama de “filha da guerra”, uma reflexão para se chegar ao que chamei acima de uma “filosofia tropicalista” que não pode prescindir de influências da tradição da cultura brasileira, das canções que eram tocadas nas rádios nos anos de 1940 e 1950 e do folclore popular, recebidas pelos baianos de diversas formas⁴⁵, assim como da própria vanguarda europeia, mas a utiliza, por exemplo, no âmbito musical – tanto na introdução do dodecafonismo no Brasil via os professores da escola de música da Universidade da Bahia no começo de 1960, quanto nas letras e no diálogo com os poetas concretos, em muito inspirados pelos poetas americanos e europeus que passaram pelo construtivismo ou pelo surrealismo, como e.e. cumings, Ezra Pound, Garcia Lorca ou mesmo Maiakovski; o teatro

⁴⁵ Por exemplo, Caetano Veloso relata se lembrar de ouvir os pré-bossa-novistas como Dick Farney, Lucio Alves e Johnny Alf, assim como os sambas-canções, gênero que vai misturando o samba “tradicional” dos morros cariocas com outros ritmos, como o bolero, e se populariza nas canções de Ângela Maria, Nora Ney, Cauby Peixoto, etc. Assim como chega até ele também a audição do primeiro disco de João Gilberto, que saía para ouvir num bar da cidade de Santo Amaro. Ainda que os discos que sabia mais vendidos na época fossem do rock americano de Chuck Berry, Little Richard e Bill Halley (VELOSO, 1997).

Brechtiano, etc. Assim como a introdução das guitarras elétricas na música feita aqui no Brasil.

A profusão de formas e ideias que compuseram esta vanguarda chega aqui no Brasil de diversas formas, se desenvolve de uma forma própria e alimenta o que temos desde o Modernismo, especificamente com Oswald de Andrade, o Concretismo nas artes plásticas e na poesia verbivocovisual dos irmãos Campos, Pignatari, etc.; na música dodecafônica e eletroacústica ensinada pelos representantes europeus destes segmentos em universidades como a Federal da Bahia; e a arquitetura e o design, com Lina Bo Bardi (RISÉRIO, 1995). Assim como esta geração em torno do tropicalismo passa assimilar as mudanças no paradigma de conhecimento que são apresentadas de forma diluída com as lições marxistas do CPC, por exemplo. Mas não é só isso. Os trabalhos sobre o inconsciente freudiano e a psicanálise são fundamentais aí num emaranhado que vai desde a influência que Freud tem sobre a obra de Oswald de Andrade (ANDRADE, 2009), até os escritos da coluna “Underground” de Luiz Carlos Maciel no Pasquim sob a onda da contracultura.

Assim, há uma gama de correntes e pensamentos que influenciaram de forma vital e visceral este pensamento novo que se instaura com a deflagração do tropicalismo, mas que são tão sobrepostas que passam despercebidas neste discurso que pode ser considerado ou conveniente ou cristalizado por ser tão repetido – sem que um motivo impeça o outro –, como é o caso dessa alusão a uma apropriação antropofágica das influências da tradição e da “contemporaneidade”, assim como de uma concepção sobre a antropofagia que tivera Oswald de Andrade. E o mesmo se passa se começamos a pensar a eclosão do tropicalismo a partir de um “marco inicial”: as apresentações de Caetano e Gil no Festival de 1967 ocorrido em São Paulo. Ou mesmo da exposição da obra ambiente de Hélio Oiticica (a instalação “Tropicália”), no Rio de Janeiro; ou a estreia do filme de Glauber Rocha, “Terra em transe”; e a encenação de “O rei da Vela” pelo teatro Oficina; somando a influência que todas elas tiveram sobre Caetano Veloso. Começar um trabalho a partir destas obras deixa de fora toda esta complexa formulação sobre as diversas influências que formaram o grupo tropicalista e o contexto do cenário cultural da época em que circulavam estes jovens.

O mesmo se dá quanto à definição do seu fim. No filme de Marcelo Machado, Caetano Veloso narra como se deu a decisão, vinda do governo, de que ele e Gilberto Gil deveriam deixar o país. E então entra a citada cena que se repete, do programa de

TV em Lisboa, em que eles dizem que já não há mais o tropicalismo enquanto movimento e que suas composições já não se ligam mais a esta denominação. Porém, um “fim” do tropicalismo já estava sendo anunciado antes, ainda aqui no Brasil, com uma espécie de esgotamento que estava havendo do uso do termo pela imprensa escrita e pela TV. A novidade aqui é que esta declaração aparece em imagens recuperadas pelo diretor que frisa o ponto do “fim” e apresenta mais um ponto de ruptura dos músicos com o movimento, que vinham sido apresentados em atitudes como a do programa “Divino, maravilhoso” e a consumação do exílio. Porém, como dito acima, também Glauber Rocha e Hélio Oiticica já haviam alertado para que se prestasse atenção ao esgotamento em que se chegava o tropicalismo - como mostrado no vídeo apresentado no filme em que Glauber diz que tropicalismo para ele é Caetano e Gil e no texto “Tropicália” que Oiticica escreve em março de 1968 (op. Cit).

No documentário analisado, surge ainda outro ponto relevante de descentramento do discurso sobre a Tropicália: é interessante ver como Rogério Duarte, há muito uma personalidade “sumida” do meio artístico por diversos motivos, entra como uma voz autorizada falando sobre o movimento – o que também desloca um pouco a cristalização do discurso que vem sendo apresentado até aqui sobre o tema, muito pautado nas figuras de Caetano Veloso e Gilberto Gil. E ali Rogério Duarte imputa seu discurso no sentido de, sob o mesmo nome de tropicalismo, alargar aquilo que é considerado e frisado como seu centro – a música popular. E sua questão não é apenas de agregar as demais linguagens artísticas ao tropicalismo, mas considera-lo, enquanto síntese, como uma “expressão de arte” – que me parece mais amplo do que dizer que havia a conexão entre linguagens artísticas. E Rogério foi e é um artista que se encontrou presente antes e durante o desenvolvimento do movimento junto ao grupo de artistas e intelectuais que o compuseram. E este ponto de vista de alguma forma converge com a posição colocada por Capinan: é preciso discutir a hegemonia do “tropicalismo musical” e como ele é imperativo sobre a visão e os rumos que a concepção do movimento tiveram aos olhos de seus espectadores, seguidores, admiradores, etc.

Como demonstra Teixeira com uma declaração de Hélio Oiticica sobre uma conversa sua com Torquato Neto. Naquele momento eles procuravam discutir o “redemoinho de acontecimentos que resultou sendo chamado de Tropicália” (TEIXEIRA, 2008, p.60) pontuando que Caetano e Gil haviam sido, de certa forma,

engolidos pelo sucesso popular e que Rogério Duarte – o único que fora preso e torturado – fora o primeiro a estabelecer as diferenças entre o caminho que a trajetória dos músicos empresariados por Guilherme Araújo tinha tomado e ao que estavam produzindo Rogério, Oiticica, Torquato Neto e Waly Salomão, a certa altura de 1968 e já ligados à ideia de “marginalidade”.

Teixeira busca em sua tese inventariar a obra de Rogério Duarte e localizá-lo enquanto destaque na construção de uma ideia artística neste panorama brasileiro entre 1960 e 1970. Segundo o autor, Rogério representou um istmo estético de ideias que influenciaram tanto os tropicalistas no momento que corresponde a este da consolidação do programa musical de Gil, Caetano e os Mutantes nas apresentações nos festivais de música e da interface com a cultura de massa; quanto ao da aproximação definitiva com a *Marginália*, que fugia desta relação explícita com os meios de massa e, principalmente, da imagem que se cristalizou do “tropicalismo” como moda e como termo corrente na imprensa brasileira. A definição de Teixeira é de que a *Tropicália*, enquanto movimento, fica dividida em duas fases, separadas por uma linha de fronteira estética. A primeira fase identificada por “*mass media*”, referente ao período anterior ao AI-5, os exílios de Gil e Caetano e a partida de Hélio Oiticica para Londres – que deveria ser seguido por Rogério Duarte, se este não tivesse sido preso em 1968. E a segunda fase é identificada pelo autor como “*underground*” – “a transição foi necessária e mesmo imposta pelas circunstâncias históricas naquele momento”, em que o AI-5 cessou as possibilidades de veiculação da *Tropicália mass media* -, que é um momento em que a atuação em grupos já não configurava o tipo principal de ação, mas que continuava sendo buscado de alguma forma por Rogério Duarte, que encontra amparo no que o autor identifica como o “grupo de Jequié” – e esta discussão sobre a *tropicália* ter dois momentos, assim como a atuação de Rogério Duarte no movimento, serão abordadas no quarto capítulo, sobre “A linguagem visual da *Tropicália*”.

A força midiática que adquiriu o tropicalismo e a consequência que isto exerceu na velocidade em que ele se inseriu na cultura brasileira como uma força revolucionária está intrinsecamente relacionada ao surgimento e popularização do meio de comunicação televisivo. Caetano Veloso afirma, tanto em *Verdade Tropical* (VELOSO, 1997), quanto no filme de Machado, que Guilherme Araújo, seu empresário, entendia a necessidade de se estar aparecendo na televisão e participando daqueles programas e festivais que eram transmitidos.

E a televisão foi mesmo fundamental para a entrada de uma organização estética como a do tropicalismo no cenário descrito da arte brasileira, em especial no contexto musical da disparada da “MPB”. O espaço que ocuparam num meio de comunicação potente, a televisão, e ainda em estágio inicial de seu desenvolvimento, concentrava ainda mais atenção do público. A consolidação das redes de televisão na década de 1960, amparadas por políticas estatais em diversos sentidos, faz com que haja uma separação e autonomização entre a indústria televisiva e a radiofônica e permite que num período de cinco anos (entre 1964 e 1969) dobre o número de aparelhos vendidos no país (de 2 para 4 milhões) e que suba 25% de um ano para o outro, de 1968 para 1969 (LEAL, 2009).

A televisão levava ao grande público o estreitamento dos laços entre arte e ciência, o desenvolvimento tecnológico e seu aprimoramento, demonstrado inclusive no uso de amplificadores, pedais e guitarras elétricas vitais à Tropicália. Tecnologia esta que já vinha sendo implementada no ramo artístico no Brasil, que entra definitivamente em cena (não exatamente aí, mas de forma marcante) com a Bossa Nova, permitindo, por exemplo, o revolucionário canto *cool* de João Gilberto com o uso de microfone. E a música compunha o quadro de formação das programações, ocupando o horário nobre, com as estratégias de audiência elaboradas pelos organizadores e produtores dos festivais da canção e da música popular brasileira – as disputas, acentuadas por uma plateia que rivalizava os estilos musicais, foram chamadas de “fla-flu ideológico” por Roberto Schwarz (SCHWARZ, 2013). Neste período, o próprio Caetano Veloso ainda circulando entre Rio de Janeiro e São Paulo, antes de sua mudança definitiva para esta última cidade, ganhava a maior parte de seu dinheiro não com suas composições gravadas naquela época, como “É de manhã”, mas participando de programas de auditório como o “Esta noite se improvisa”.

Por isto que Teixeira (op. Cit.) teoriza que a Tropicália fora dividida em duas fases, sendo esta apresentada acima a da “*mass media*”. E o autor defende que depois disto, na “segunda fase”, a “*underground*”, alguns personagens do momento anterior se reagrupam com o novo propósito estético que negava qualquer interface mais óbvia com o jogo de mercado exigido pela televisão. É difícil identificar com classificações mais precisas isto que Teixeira define como um “segundo momento”, pois o que parece é que este período é um estágio indefinido de reordenamento das questões, dos

posicionamentos, das associações e da própria questão estética de Torquato Neto, José Agrippino de Paula e Hélio Oiticica, tudo muito marcado pelo contexto político: estas ações ainda não são o que se configura como a Marginalia, mas também já não são como o tropicalismo de antes do exílio dos músicos. E neste indefinido, caracterizado como “segunda fase” do tropicalismo, é possível ainda dizer que é onde podem ser encaixados aqueles artistas relacionados *a* ou responsáveis *por* uma parte visual que é associada ao tropicalismo – e muitos deles, baianos – como os cenários de shows e capas de discos, o que será abordado melhor no quarto capítulo. Aqui se encontravam Waly Salomão, Dcinho, Edinízio Ribeiro Primo e o próprio José Carlos Capinan.

A Tropicália tem seu mérito assegurado enquanto uma manifestação cultural e artística que revoluciona não só a música, mas todo o cenário cultural e intelectual a partir do momento em que aparece em 1968⁴⁶, ainda que com os questionamentos em torno da definição de “movimento”; e Caetano Veloso, em especial, e Gilberto Gil também tem sim protagonismo incontestável e irrevogável. Porém, o que quero levantar não desautoriza este protagonismo, mas questiona a história do tropicalismo, que não envolveu apenas Caetano e Gil ao longo do seu decorrer e nem foi tão importante e marcante apenas por causa destas duas figuras, venha reafirmando e legitimando uma autoridade apenas com o discurso cunhado por estas duas vozes, que se expande na bibliografia acadêmica⁴⁷. Mas que no filme escolhido, por exemplo, a reivindicação de abertura, de uma “nova tropicália”, em termos de discurso, é vítima de si mesma, pois continua priorizando os mesmos pontos já desenvolvidos antes.

⁴⁶ E aqui coloco o ano de 1968 que é quando o nome de “Tropicalismo” já está sendo usado, cunhado no artigo de Nelson Motta para o Última hora em 5 de fevereiro de 1968 (D’OREY, 2008). E a ideia de que se constitui em uma “revolução” é traçada em dois trabalhos já citados: “Tropicália: a história de uma revolução musical” (CALADO, 1998); e no catálogo para a exposição montada pelo Museu de arte contemporânea de Chicago, com curadoria do jornalista argentino Carlos Basualdo, “Tropicália: uma revolução na cultura brasileira” (BASUALDO, 2007).

⁴⁷ Em entrevista realizada em 24 de dez de 2013 com o poeta José Carlos Capinan, ele observa o ponto da seguinte forma: “se você tem lido sobre Tropicália há de perceber que há uma, vamos dizer assim, um protagonismo muito em cima das figuras de Gil e Caetano. E hoje mais um pouquinho depois que ele foi reconhecido[...] na verdade, o reconhecimento dele como um artista de força, de vanguarda, é independente da tropicália. É mais quando ele é reconhecido [...]depois que há essa coisa [da redescoberta de Tom Zé por David Byrne] é que ele volta a ter uma importância dentro do Tropicalismo. Mas, na verdade, é como se ele fosse uma coisa lateral[...] No meu caso, eu não encontrei nenhum David Byrne, e por isso não sou... não é uma opinião que esteja dentro de uma voz autorizada do tropicalismo”. E na bibliografia esta expansão tem sido trazida com as biografias de Tom Zé; de Rogério Duarte; com a compilação de textos de Torquato Neto; com as buscas por outros materiais e pontos de vista como os artigos citados de Sússekind (2007); Napolitano e Villaça (1998); Basualdo (2007); com os levantamentos empreendidos por Calado (1995; 1998); Dunn (2008); Risério (1995); etc; com as compilações de artigos e arquivos em D’Orey; Coelho; Cohn (2008); Jost e Cohn (2008); etc. Neste processo é possível aprofundar-se nas trajetórias de cada um dos artistas citados e cria-se uma grande arca tropicalista, onde entram todos, mas as relações de conexão e os papéis não ficam tão claros.

Uma das formas em que esse discurso pode ser revisto, segundo a crítica que este trabalho tem abordado, é compreender a Tropicália olhando para as “nuanças finas” de relações e interações que formaram trocas e sociabilidades específicas desde o período em que se configurou na cidade de Salvador um cenário cultural formador de uma ou mais gerações interessadas nas áreas das artes e das humanidades. Como foi dito por Tom Zé na entrevista citada da Revista Bravo!, que a certa altura da entrevista, para chegar ao ponto do seu argumento sobre o “lixo lógico”, o compositor diz

Em 1959, arranjei emprego num jornal de Salvador, imagine. À época, vivia com meu tio Fernando Santana, um comunista roxo – ou melhor, vermelho, vermelhíssimo! Todos os meus tios, aliás, seguiam os mandamentos de Karl Marx: o Vicente, o Elias, o Pedro, a Vanda, a Luiza... Eu morava na capital da Bahia porque em minha cidadezinha, Irará, não havia ginásio. Então, antes dos 15 anos, saí de lá para estudar[...]Mas, espere, qual a relação da Tropicália com minha carreira meteórica na imprensa? Nenhuma! [...] Agora repare bem: de onde todos nós procedíamos? Do mato, do interior nordestino[...]e a Tropicália soava esquisita para o povo do Sul. O motivo da estranheza? Os sulistas não dispunham do lixo lógico. Rodei, rodei e caí no danado de novo!”

E estes jovens deixam Salvador em direção a Rio de Janeiro e São Paulo por diversos motivos, inclusive políticos com a ditadura militar de 1964, para ali continuarem reproduzindo tais criações e atividades. E este processo foi fundamental para o surgimento da Tropicália e desenvolvimento do movimento.

Assim como foi fundamental a influência que teve a formação que receberam os artistas ao longo de um momento em Salvador e a construção da relação Bahia/Rio de Janeiro/São Paulo/Bahia neste percurso. Como pode ser visto no encerramento do filme com o retorno dos músicos ao Brasil, há uma contribuição para construção de uma imagem mítica-folclórica que corrobora a visão consolidada da Bahia como um lugar anterior à Tropicália, exportada principalmente nas obras de Dorival Caymmi e Jorge Amado, sendo que esta imagem foi sendo histórica e esteticamente transmutada pela poesia tropicalista e sua construção alegórica – o que será introduzido no capítulo seguinte.

Capítulo 3 – A Tropicália e a Bahia

3.1 A construção de um *lugar* Bahia

Dando continuidade à associação entre a análise que tem sido empreendida aqui e os dados que Tom Zé explicita e joga para discussão com o lançamento de seu “lixo lógico”, evidencia-se uma característica fundamental do tropicalismo, que servirá de condução para chegar ao argumento da descentralização da análise: o fato do tropicalismo ter sido encabeçado e formado em sua maioria por baianos, nordestinos, e ter eclodido em São Paulo.

O objetivo deste capítulo é buscar provocar um desenrolar lógico da reinserção do espaço baiano na história da Tropicália, identificando as teias de sociabilidade entre artistas e intelectuais que se formaram num determinado lugar, num determinado período de tempo e que se moldavam, se transformavam e se moviam com o decorrer dos acontecimentos; e ainda investigar o processo de movimentação para fora da Bahia, tendo esta como uma forte referência durante este percurso, especificamente entre as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. E que, pautada em boa parte pelos acontecimentos políticos no país, deixa entrever fatos, eventos e pessoas que ficaram esquecidas ou ocultadas e que, se trazidas à discussão, podem dar uma luz nova à interpretação do momento/movimento.

As redes de sociabilidade não se formam “por acaso” e o agrupamento de pessoas vai sempre se justificar por um ou por muitos motivos, como no caso do grupo do movimento tropicalista, que é um grupo heterogêneo. Uma das possibilidades para entender o grupo tropicalista é a do cenário agregador e preparatório do contexto social e cultural vanguardista de Salvador no começo de 1960, em que certa “identidade” regionalista também ajudou a aproximar seus atores quando da passagem pelo Rio e por São Paulo.

Este percurso é pensado a partir de uma concepção de espaço social que ressalta o seu caráter de movimento constante; de fluxo e fluidez na construção de relações, cujo espaço social é fruto da experiência e das ações ali desenvolvidas.

Uma forma possível de se enxergar o espaço social de interação que se forma a partir do movimento dos indivíduos é pensá-lo como uma “teia de sociabilidades”, tendo como amparo as definições de Hannah Arendt (2013) e Tim Ingold (2011). O sentido que a ideia cria é a de partir de uma percepção do espaço como um primado da experiência, que está sendo continuamente construído pelas trilhas que, no movimento, são traçadas *ao longo (em torno, através)* dos caminhos - utilizando de forma restrita certas concepções de ambos os autores e guardadas as devidas diferenças e limites de suas teorias, mas conjugando no que elas podem se combinar, como a influência do pensamento de Martin Heidegger sobre ambos.

Ingold chama o espaço social – permanentemente em fluxo – de “malha” (meshwork), que é o mesmo que uma “rede” (net) em seu sentido original, do senso de um trabalho aberto de tecelagem, de linhas entrelaçadas em nós. Isto significa que um espaço é construído pelo movimento contínuo do indivíduo, simplesmente pelo fato dele *estar vivo* (being alive). O movimento que funda o modo fundamental como os indivíduos habitam o mundo é o de “wayfaring”. E o “wayfarer” – o modelo teórico de Ingold para este seu sujeito – é um singular nexu criativo crescido dentro de um desdobramento contínuo do campo de relações.

A cada movimento que o “wayfarer” realiza, a linha de sua trajetória se alonga e complexifica nos nós dos lugares por onde passa ao longo dos caminhos. Cada fio tecido ou linha desenrolada pelo movimento é um caminho; cada nó que essas linhas traçam no percurso, um lugar (no sentido oposto ao da concepção da lógica da inversão para o “espaço”). O encontro entre indivíduos – ou, no jargão de Ingold, “inhabitants”⁴⁸ – formam trilhas entrecruzadas que tornam vidas ligadas umas às outras. Quanto mais linhas de vida se entrecruzam, maior a densidade dos nós no percurso do “wayfarer”⁴⁹.

⁴⁸ Visto que para ele o senso de “habitação” (dwelling) do mundo é muito importante. Habitar o mundo é diferente de ocupá-lo, uma vez que este segundo, ao se dar num mundo de objetos definidos, cristalizaria a percepção de que ocupa, como finaliza o conteúdo do objeto em formas fechadas.

⁴⁹ Apenas para entender o sentido do modelo de Ingold, seria possível comparar o seu “wayfarer” com os sujeitos de Georg Simmel, do *blasé*, e de Benjamin, do *flâneur*. Todos eles, na íntima relação que desenvolvem com as cidades modernas, são “tipos”, ou formas de podermos pensar a construção da memória a partir da relação entre o social e o material, o indivíduo e os objetos e suas vivências. O *wayfarer*, o *blasé* e o *flâneur* guardam características que poderiam servir a este tipo de análise, ainda que se insiram como “personagens” distintos nas análises dos autores que os utilizam - Ingold, Simmel e Benjamin, respectivamente. Porém, tanto o *wayfarer*, como o *flâneur*, em seu modo fundamental de ser no mundo, ao mesmo tempo em que constrói este através de sua experiência, linhas traçadas, caminhos, percepções, podem ser uma forma de ver uma ressubjetivação do espaço social. Atentando para o fato de que no primeiro o modo de *ser* descrito é uma construção de um modelo ao qual o autor atribui uma função teórica, enquanto os outros dois atribuem às suas concepções um sentido histórico.

Juntas, todas as trilhas e nós formam a tal “malha” (meshwork), que não se configura tal qual uma rede de conectores de ponto a ponto, mas como um emaranhado de linhas com complexos nós. Assim, a vida é um processo em formação, em que a malha está em constante crescimento e movimento. Tanto as coisas, como as pessoas, são processos em fluxo, vazados para além de limites aparentes e frequentemente definidos pelas teorias. Ingold concebe, na formação do espaço social e com a ação do *wayfarer*,

que os caminhos ou trajetórias através dos quais a prática improvisativa se desenrola não são conexões, nem descrevem relações *entre* uma coisa e outra. Eles são linhas *ao longo das quais* as coisas são continuamente formadas. Portanto, quando eu falo de um emaranhado de coisas, é num sentido preciso e literal: não uma rede de conexões, mas uma malha de linhas entrelaçadas de crescimento e movimento (INGOLD, 2012, p.27)

Já Hannah Arendt em “A Condição humana” (ARENDR, 2013), imergindo num senso de realidade por uma fenomenologia das atividades humanas fundamentais da *vita activa*, coloca a ação como aquela atividade que, se interpondo entre os homens sem mediação material, cria a vida política, o espaço social, a história e demonstra a condição humana da pluralidade (que é a paradoxal pluralidade de seres únicos).

Tendo a ação e o discurso como atividades que devem seguir juntas para cumprir a função de revelação do homem, Arendt reconhece que os indivíduos agem por iniciativa própria, agem no sentido de se movimentar, se desvelam, se colocam com *inter-esses*:

Esses interesses constituem, na acepção mais literal da palavra, algo que *inter-essa*, que se situa entre as pessoas e que, portanto, é capaz de relacioná-las e mantê-las juntas. A maior parte da ação e do discurso diz respeito a esse espaço-entre [...] o espaço-entre físico e mundano, juntamente com os seus interesses, é recoberto e, por assim dizer, sobrelevado por outro espaço-entre inteiramente diferente, constituído de atos e palavras, cuja origem se deve unicamente ao agir e ao falar dos homens diretamente uns *com* os outros. Esse segundo espaço-entre subjetivo não é tangível, pois não há objetos tangíveis nos quais ele possa se solidificar [...] Mas, a despeito de toda a sua intangibilidade, o espaço-entre é tão real quanto o mundo das coisas que visivelmente temos em comum. Damos a essa realidade o nome de ‘teia’ de relações humanas, indicando pela metáfora sua qualidade de certo modo intangível [...] é tão vinculada ao mundo objetivo das coisas quanto o discurso é vinculado à existência de um corpo vivo (ibidem, p. 228-229, grifos da autora)

A “teia de relações” humanas que se forma no espaço-entre subjetivo que faz parte da ação e do discurso, necessários a toda e qualquer relação, está no meio da ligação entre as pessoas que se associam por objetivos, objetos, atos comuns ou com o mesmo sentido, que buscam uma compreensão entre si (ainda que não unívoca). O espaço-entre é subjetivo, mas é real na medida em que se vincula de forma profunda ao mundo objetivo. Porém, isto não deve deixar passar despercebido que os homens se desvelam como sujeitos, como pessoas distintas e singulares, mesmo quando inteiramente concentradas nas questões mundanas. Por outro lado, Arendt ainda diz que sempre há teias de relações já pré-estabelecidas, “com suas inúmeras vontades e intenções conflitantes” (ibid. p.230), que inserem o indivíduo no mundo humano por meio do discurso e da ação desde que se inicia a própria vida. Assim, um sujeito atua e é paciente, mas nunca é o “autor” das histórias produzidas pela ação, fazendo com que ele não tenha total controle sobre suas ações, sua intencionalidade e sobre resultados programados.

Pensar teoricamente a constituição do espaço social foi fundamental para chegar à conclusão de que é preciso questionar sobre o que é considerado como “Bahia” ou espaço baiano e como este espaço deve ser pensado. A relação entre a Tropicália e a Bahia é algo que parece óbvio quando se pensa este movimento e sua produção. Porém, até hoje, os estudos poucos se interessaram em se aprofundar na questão ou simplesmente explicá-la, como se a relação fosse natural, dada. Mas é preciso pensar: foi por acaso que baianos – muitos deles - apareceram nas duas principais metrópoles brasileiras produzindo arte e cultura, em grande quantidade, com alcance mercadológico e de público? Que baianos são estes? Por que logo os baianos se destacaram? A definição “baianos” seria uma mera caracterização quanto à origem ou apareceria como uma homogeneização para designar o grupo? Eles já se conheciam ou ser baiano implicou uma “natural” associação? Eram todos iguais: jovens com o mesmo perfil, de uma mesma classe social, da mesma cor, credo ou religião; com as mesmas ambições? Muito se fala na “Bahia”, mas qual é a Bahia presente nas narrativas históricas e a Bahia vivida pelas trajetórias destes artistas? O espaço habitado, por onde circulavam estas personagens na “velha São Salvador”, é que vai defini-la aos poucos, dando-lhe uma identidade, de forma a construir um espaço que parta da experiência e não do constructo

mitologizado “Bahia” – da “utopia de lugar”⁵⁰; “estação primeira do Brasil”; “terra de Caymmi e João Gilberto”; da Bahia que continua a exportar Jorge Amado e insiste em fazer uma caricaturização de si mesma -, mas que dialoga com ela. Estas são tradições inventadas e reinventadas, não uma só e ainda a mesma. O que havia e não havia com relação à Bahia na Tropicália?

Assim, será discutido como, antes da eclosão do tropicalismo como movimento, ações, eventos e tendências eram aglutinadas e realizadas por pessoas que faziam e aconteciam como *grupos* em Salvador, sendo que a maioria delas existia ali com contribuições de diversos tipos, o que de alguma forma dá o tom de pluralidade, de influências recíprocas e criação de ideias que dão vitalidade e força para aquele ambiente. Retomarei o contexto soteropolitano da década de 1960, acreditando ser importante a reinserção do espaço baiano para entendimento da Tropicália enquanto fenômeno cultural e artístico brasileiro fundamental em nossa história.

As disputas de memória que circundam a Tropicália colocam uma dúvida sobre a legitimidade da construção de uma memória social – quem a constrói e legitima? E quem está fazendo a recepção desta memória atualmente, relendo e refazendo seu caminho? Que memórias são essas em disputa, a partir de que intenções políticas? Com o tempo, as vozes e versões de uma memória se multiplicam, inclusive com os desdobramentos do espaço pelos quais percorreu.

3.2 O efervescente cenário soteropolitano da década de 1960

A literatura a respeito de uma rica e singular ascensão e formação cultural e artística no estado da Bahia, especificamente em Salvador, nas décadas de 1950 e 1960, é parca e setorizada – aparece em estudos específicos sobre a história da Universidade Federal da Bahia; sobre os movimentos estudantis da década de 1960; ou sobre o Cinema Novo e Glauber Rocha⁵¹. O fato é de extrema importância para conhecimento e

⁵⁰ Expressão de Risério (1993) para caracterizar Dorival Caymmi e sua música – Caymmi era, ele próprio, a “utopia de lugar”. Neste caso, uso a expressão aplicada a outro sentido.

⁵¹ Posso citar como exemplos a tese “Avant-garde na Bahia” (Risério, 1995); a biografia “Verdade Tropical” (Velo, 1997), na qual é precioso o relato de Caetano Veloso apontando como se deu seu interesse pela música, especialmente a sua percepção e a de seu círculo de amigos sobre a bossa nova no recôncavo baiano. Além de sua apresentação de intelectuais, artistas e estudantes com o mesmo interesse

compreensão de nossa história, mas ficou restrito a discussões locais por muito tempo, desde então.

A cidade de Salvador foi o cenário agregador de uma geração de jovens que se interessou pelas discussões sobre a importância da arte e da cultura na formação social e política – se não brasileira, de uma forma geral, pelo menos baiana – ao longo das décadas de 1950 e 1960. Eles chegavam a Salvador para estudar (em diferentes idades e níveis escolares) ou trabalhar, de lugares diversos da Bahia – Glauber Rocha de Vitória da Conquista; Rogério Duarte e Waly Salomão de Jequié; Gilberto Gil de Itauçu; Caetano Veloso, Maria Bethânia e Emanuel Araújo de Santo Amaro; Antônio José Santana (Tom Zé) e Roberto Sant’Ana de Irará; José Carlos Capinan de Esplanada; Torquato Neto, que não era baiano, mas foi uma figura extremamente importante na Tropicália, vem de Teresina para Salvador em 1960. Obviamente a Bahia de Jequié e a Bahia de Santo Amaro⁵², por exemplo, são paisagens diferentes, mas elas acabam se encontrando nesta Salvador que era uma cidade cuja vida e expansão possibilitava a ação destes jovens neste meio. Por ser a capital e a maior cidade do estado, Salvador era o centro do encontro. O que é um fluxo migratório mais ou menos comum, não fosse pela articulação entre o florescimento de uma potencial vida cultural e artística, de um lado, com a formação do espaço da vida pública, de outro, em uma cidade que começava a se modernizar e tentar superar o atraso que vivia em todos os âmbitos de sua composição naquele momento.

Poder-se-ia pensar este cenário de ações de investimento na cultura num panorama nacional do momento político desenvolvimentista do Brasil em fins da década de 1950, de tentativa de superação dos problemas sociais e do atraso econômico.

pela cultura e pela arte, tecendo as relações entre “mestres” e “pupilos” - nos termos de Collins (1989) -, dentro e fora da Universidade, desde a Bahia, passando pelo Rio de Janeiro, até São Paulo; a tese “O golpe de 1964, o movimento estudantil na UFBA e a resistência à ditadura militar (1964-1968)”, de Antônio Maurício Freitas Brito, de 2008; e o livro “A nova onda baiana: cinema na Bahia (1958/1962)”, de Maria do Socorro Silva Carvalho, de 2003. Há ainda outras bibliografias sobre o desenvolvimento da UFBA, que poderão ser citadas mais adiante.

⁵²As cidades do recôncavo, por exemplo, como Santo Amaro da Purificação, que foi fundada muito próxima à chegada dos portugueses no Brasil e se desenvolveu economicamente com o ciclo do açúcar, foi durante muito tempo uma cidade importante neste contexto de grande movimentação comercial, concentrando grandes capitais financeiros, juntamente com as demais cidades do recôncavo – Nazaré das Farinhas, Cachoeira, São Félix, etc. Santo Amaro é famosa por ter expelido também nomes importantes da cultura brasileira: além de Caetano Veloso e Maria Bethânia, o compositor Assis Valente, Tia Ciata, Emanuel Araújo, Roberto Mendes, etc.

Período em que a literatura sociológica brasileira esboçou uma perspectiva forte de imagens do futuro e de construção da modernidade brasileira⁵³. Pairava ainda uma discussão sobre a “cultura popular” e o papel de uma “cultura nacional” – questão que vinha se desenvolvendo desde o período modernista de 1920 e 1930, deslocado pelo modernismo concreto dos anos 40/50 – mas que desemboca, já na década de 1960, em organizações como os CPC’s da UNE.

A notabilidade da vida cultural de Salvador que se inicia na década de 1950 foi em grande parte fomentada e engrandecida pelas ações e frutos do reitorado de Edgar Santos na Universidade da Bahia. Gilberto Freyre descreveu em 1958 (apud Risério, 2013), em artigo para a revista *O Cruzeiro*, que Edgar – um médico cirurgião que havia alcançado sucesso ainda no início de sua carreira, bem jovem -, utilizando-se da disciplina científica que a ciência médica lhe deu, soube aplicar esta à sua inteligência sensível, que enxergava nas artes, nas letras e na cultura de modo geral o caminho para a construção de uma “Universidade viva” (título do artigo de Freyre) e orgânica, que se abria para comunidade e se associava à vida cotidiana da cidade. Em suas ações dentro da Universidade, o reitor que exerceu o cargo por 15 anos – de 1946 a 1961 -, encabeçou o processo de federalização, implantou uma enorme e moderna infraestrutura física e de pessoal e buscou construir uma universidade integrada, com investimento nas áreas das Artes, Letras, Humanidades e Ciências. Edgar modernizou o ilustre e tradicional ensino de medicina da capital baiana e criou o Hospital Universitário, mas seu principal investimento foi na cultura e nas artes – âmbitos que, como descreve Risério (1995, 2013), não podem ser considerados dissociadamente na análise social da Salvador desta década. Ou como analisou Tom Zé, aluno da Escola de Música à época, que o que Edgar Santos tinha feito, mantendo àquela época uma das melhores escolas de música, era uma “impostura sociológica” – “de manter, num país pobre e num estado miserável, três eficientes escolas de arte: Música, Teatro e Dança. A Universidade fez muitas greves contra as verbas ‘perdidas’ e ‘desperdiçadas’ nessas escolas” (ZÉ, 2003, p.54).

O reitorado estava inserido num panorama de configurações e alterações políticas dos governos administrativos. O governo da Bahia teve papel fundamental

⁵³ Para Gláucia Villas Bôas (2006), no livro “Mudança Provocada. Passado e futuro no pensamento sociológico brasileiro”, a questão sobre a identidade nacional e o universalismo é fundante das ciências sociais brasileiras.

neste momento histórico, fomentando as políticas públicas voltadas para a cultura. De forma pontual, o governo de Octávio Mangabeira (1947-1951) criou o Departamento de Ensino Superior e Cultura, ligado à Secretaria de Educação comandada por Anísio Teixeira. Anísio foi uma figura importantíssima na tendência seguida pela educação baiana e que antecipa Edgar Santos.

Anísio Teixeira foi convidado pelo governador da Bahia a assumir o cargo de Inspetor Geral de Ensino em meados da década de 1920, quando retorna do Rio de Janeiro – onde se formou em Direito. Anos mais tarde, na segunda metade da década de 1940, assume o cargo de Secretário de Educação do Estado da Bahia deixando seu enorme legado no estado com a criação da Escola Parque, que tinha como um de seus fundamentos aproximar a cultura da educação – e este nome designa um conceito de escola, não apenas um nome-título, cujo projeto foi levado ainda para os planos de sistema escolar de Brasília e Rio de Janeiro. Anísio foi ainda criador e mentor da criação de duas Universidades, a do Distrito Federal no Rio de Janeiro (UDF), em 1935; e a de Brasília (UnB), junto com Darcy Ribeiro, em 1962. Anísio também dirigiu o Instituto Nacional de Pedagogia (INEP) na década de 1950, em que cria o

Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais (CBPE), com sede no Rio de Janeiro, e dos Centros Regionais, nas cidades de Recife, Salvador, Belo Horizonte, São Paulo e Porto Alegre. Tanto o CBPE como os centros regionais estavam vinculados à nova estrutura do Inep. (Disponível em: <<http://portal.inep.gov.br/institucional-historia>>. Último acesso em: 14 de jan. 2014)

A Escola Parque em Salvador, que leva o nome de Centro Educacional Carneiro Ribeiro foi um projeto concretizado por Anísio Teixeira durante o governo de Otávio Mangabeira, em 1950, antes de assumir a direção do INEP. O projeto das aulas de arte contou com a participação dos artistas Mário Cravo e Carybé – que fizeram ainda painéis que ornamentam a Escola junto a outros artistas como Juarez Paraíso.

Neste mesmo governo, de Otávio Mangabeira, foi construído o Fórum Ruy Barbosa em comemoração ao centenário do jurista baiano – outra personalidade importante na história brasileira, com trajeto entre Bahia e Rio de Janeiro, com projeto que refletiria ainda na postura política do grupo tropicalista, como no lançamento “autônomo” da candidatura de Gilberto Gil a prefeito de Salvador quando da reabertura

democrática na década de 1980⁵⁴. Dois mandatos depois, no governo de Antônio Balbino (1955-1959), Edgar Santos criou as Escolas de Teatro, Dança e Belas Artes, o Seminário livre de Música, o Centro de Estudos Afro-Oriental (o CEAO) e tomou a iniciativa de restaurar o Convento de Santa Tereza para implantação do Museu de Arte Sacra da Bahia. Faziam parte da Universidade ainda, e com destaque, os cursos de Filosofia, Ciências Sociais⁵⁵, o Instituto de Economia e a Faculdade de Arquitetura.

A comunicação maior da Universidade com a cidade se dava na organização e realização de atividades pelas diversas Escolas, atividades estas que eram prestigiadas por toda população de Salvador. O público destas atividades não era apenas o pertencente às elites baianas, mas composto por pessoas de diferentes idades e classes sociais, segundo Antônio Risério (2013). É possível citar, como as atividades mais comentadas, as peças produzidas por Martim Gonçalves (que quase sempre pensava seus projetos junto com a arquiteta e designer Lina Bo Bardi, então diretora do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB) – de quem falarei adiante; ou os concertos no salão nobre do prédio da reitoria – cujo repertório variava de Chopin ou Beethoven a John Cage. Assim, Edgar Santos possibilitava tanto uma “descida da Universidade ao povo”, quanto a construção de uma formação pelo caminho da cultura. Mesmo o corpo de artistas e intelectuais ali presentes fazia questão que seus trabalhos circulassem fora do âmbito acadêmico, não só com os eventos abertos ao público em geral, mas com publicações em revistas não especializadas.

As atividades promovidas pelas Escolas e faculdades implantadas por Edgar Santos eram amparadas por um quadro profissional de excelência e sofisticação. Os postos de direção e docência foram ocupados por pessoas qualificadas ligadas ao que se poderia considerar de mais novo e moderno sendo produzido – a vanguarda estético-intelectual europeia⁵⁶. A Escola de Teatro estava sob direção de Martim Gonçalves; a de Dança com a russa Yanka Rudzka; no Seminário de Música, estavam o alemão Hans-

⁵⁴ Ver “O político e o poético”, com textos de Gilberto Gil e Antônio Risério, 1988.

⁵⁵ A Faculdade de Filosofia agregava 13 cursos e só foi desmembrada no final da década de 1960, ganhando um campus próprio que não mais se localizaria no centro antigo da cidade, formando-se então o campus de São Lázaro.

⁵⁶ E aqui é possível fazer referência ao que falava o poeta Capinam que foi comentado no capítulo anterior: de que sua geração é “filha da guerra”, sob forte influência das vanguardas europeias do início e meio do século XX. Muitos dos que vieram parar aqui no Brasil estavam fugindo da guerra, como é o caso de Koellreuter e Lina Bo Bardi.

Joachim Koellreutter (que fora professor de Antônio Carlos Jobim e introdutor do dodecafonismo no Brasil) e os suíços Anton Walter Smetak e Ernst Widmer. No CEAO (Centro de Estudos Afro-Orientais), tínhamos o pensador português Agostinho da Silva na direção, com pesquisadores do porte de Pierre Verger e alunos como Vivaldo da Costa Lima. Mesmo no quadro local de intelectuais, é preciso destacar que os trabalhos sócio-antropológicos que se desenvolviam na Bahia naquele período representavam desdobramentos da criação de uma nova consciência intelectual que refletia sobre trabalhos anteriores pensados ali – como os de Arthur Ramos, Ruth Landes e Edison Carneiro.

O projeto de universidade levado a cabo por Edgar Santos, que superava o plano pedagógico, não foi um rompante de uma loucura individual, uma aventura solitária, ainda que ele tenha se colocado e agido de maneira centralizadora e autocrática. Edgar movimentava-se, desde sua juventude, pelos altos círculos da sociedade baiana, filho de funcionário de alto escalão do governo e aliado de uma elite que tentava dismantelar as oligarquias que circundavam o estado – como o “seabrismo”. Vale lembrar que, junto de colegas como Clemente Mariani, que foi ministro da educação e saúde entre 1947 e 1950, estava no time dos que apoiaram a permanência do tenente Juracy Magalhães como interventor do estado no início do Vargasismo. Apesar destas circunstâncias deporem contra o arrojamento de Edgar enquanto figura política, ao contrário, elas é que revelam a astúcia do reitor e de seu projeto – utilizou-se de seu meio, seu prestígio e seu “capital social” para levar à Bahia um projeto de futuro que se baseava na desprovincianização da cultura, principalmente nas verbas e recursos que conseguia para aplicar na Universidade. Edgar coadunava com as propostas do educador Anísio Teixeira, que também fazia parte de um círculo social parecido com o seu e que realizava sua gestão como secretário estadual de educação da Bahia (entre 1947 e 1951).

A Universidade da Bahia era um projeto que Edgar Santos tinha, enquanto figura pública e cidadão, para a Bahia⁵⁷. Ela estava sendo inventada, um processo em aberto,

⁵⁷ Esta é uma visão particular do trabalho de Risério (2013) sobre a vida e a obra de Edgar Santos, mas que parece plausível para ser compartilhada aqui, pois coaduna com diversos outros escritos sobre a figura do reitor (como em BARBOSA, 2011). E mesmo Caetano Veloso em “Verdade Tropical” a certa altura se refere ao reitor como “Dr. Edgar” – não por causa do termo correntemente aplicado aos profissionais da medicina, mas pelo respeito que ele inspirava nos jovens. Apenas nas atas das assembleias e reuniões podemos ver ataques severos e diretos à sua obra e pessoa (BRITO, 2008). É

em conjunção com aquilo que a Bahia efetivamente oferecia (ou criava) de condições institucionais para tal “aventura cultural”. Uma famosa frase dita por Glauber Rocha neste período é destacada no estudo de Risério: “derrotar a província dentro da própria província” (apud RISÉRIO, 2013, p.126).

Entre 1950 e 1960 a universidade não era a única instituição pensando, ensinando e produzindo cultura. Destacavam-se projetos como o do Teatro Castro Alves e do Museu de Arte Moderna da Bahia, o qual assume a arquiteta Lina Bo Bardi a chamado do governador Juracy Magalhães; o Cine Clube de Cinema da Bahia, fundado por Walter da Silveira e Alexandre Robatto, realizador das primeiras experimentações de cinema na Bahia; os cadernos de crítica de cinema e revistas das faculdades, como a Revista Ângulos da Faculdade de Direito, dirigida por Glauber Rocha; e outra revista também importante, a Mapa, de onde saiu um grupo de intelectuais que são conhecidos até hoje como “a geração Mapa”⁵⁸; além dos ateliês, como o do polêmico Mario Cravo com seus exus que ele expunha em lugares públicos da cidade, Calasans Neto, Carybé e outros.

O cineclube, fundado para apresentação dos filmes do neo-realismo italiano e, depois, da nouvelle vague francesa, entremeados por discussões acerca da filosofia existencialista, foi uma das primeiras atividades que mais concentrou interessados e outras atividades culturais orbitando ao seu redor na cidade na década de 1950. Sua atuação se concretizava ainda na elaboração de críticas de cinema. Os textos circulavam em revistas e nos jornais que organizavam e que estavam disponíveis na cidade. Na criação do cineclube estavam envolvidos Walter da Silveira e Alexandre Robatto, dois dos nomes pioneiros na produção de filmes em território baiano. Juntou-se a eles, com críticas, ensaios e experimentos, o jovem conquistense Glauber Rocha. Edgar Santos nunca concedeu a criação de uma escola ou curso de cinema a suas reivindicações. Porém, as atividades do clube foram tão profícuas que de 1959 a 1964 ocorreu o que ficou conhecido como o Ciclo Baiano de Cinema, que teria influência para a

inegável que esta memória de Edgar Santos que encontramos nestes trabalhos citados é uma construção – apesar de não conseguir ir além desta constatação.

⁵⁸ Que reunia figuras como o artista Calasans Neto, o historiador Fernando Rocha Peres, Paulo Gil Soares, Glauber Rocha, o poeta e professor Florisvaldo Mattos e o cineasta Orlando Senna. “Em Salvador, nos anos 50 & 60 – até 64 – o jornalista, roteirista, teatrólogo, cineasta e político Orlando Senna liderou a segunda geração MAPA-JOGRALESCAS-ÂNGULOS, berço de Caetano Veloso, Álvaro Guimarães, Rogério Duarte, Carlos Falck, José Carlos Capinam e outros importantes intelectuais baianos” (Em: ROCHA, Glauber. Revolução do cinema novo. São Paulo: Cosac Naify, 2004)

culminância de ações maiores como seria a do movimento do Cinema Novo. Neste período ainda saem de Salvador outros nomes relacionados aos primeiros experimentos documentais do país, como Geraldo Sarno, Paulo Gil Soares e Orlando Senna⁵⁹. O cineclubismo ganhou amparo quando da inauguração do Teatro Castro Alves (TCA) e a fundação do MAMB no foyer do teatro em 1960, pois neste espaço foi permitido que fossem realizadas suas sessões. Aliás, as propostas de cultura refletiam tanto um contexto externo de convergência, quanto um interno de agregação – a criação do MAMB só foi possível graças a um projeto de lei redigido pelo próprio Walter da Silveira. (COELHO, T., 2010)

O MAMB era dirigido por Lina Bo Bardi, que cunhou um projeto de museu em parceria com o projeto da Universidade da Bahia, cujo caráter era estético-didático-antropológico: realizou exposições que incluiu a Bahia no circuito de arte – de Eugène Delacroix, Edgard Degas, Renoir, Van Gogh a Lygia Clark e uma série de carrancas do Rio São Francisco; além disso, produziu, junto com Martim Gonçalves, da Escola de Teatro, a versão baiana de Brecht para a “Ópera dos três tostões”; e também desenvolveu iniciativas como o Museu de arte popular e a Escola de Desenho Industrial e de Artesanato.

Lina envolvia uma boa parte da juventude universitária na realização de seus projetos – no processo do “fazer acontecer”, na prática – e recebia o apoio popular, indo além da presença das camadas intelectualizadas iniciadas neste tipo de cultura. Criou-se, assim, ao redor do MAMB e do TCA um espaço de convivência, que agregava os interessados em cinema, teatro e artes plásticas. Lina era tratada pelos seus “meninos” com um tom de respeito que inclui até hoje, quando se referem a ela, o pronome “Dona” antes de seu nome. Há um sentimento de gratidão pela disponibilidade e abertura que

⁵⁹ Geraldo Sarno faz o curta-metragem de viés sociológico “Viramundo”, de 1965, que retrata a migração de nordestinos para a cidade de São Paulo e de onde sai a letra da canção escrita por Capinan e musicada por Gilberto Gil, cantada por Caetano Veloso na abertura do filme. “Viramundo” é pioneiro no cinema documental moderno brasileiro e também é um fruto de tudo isso que está surgindo, além do cinema novo. Paulo Gil Soares também na mesma linha de Sarno, além colaborador de Glauber Rocha em “Deus e o diabo na terra do sol” e em “Terra em transe”, faz o documentário “Memória do cangaço” e é idealizador do programa “Globo repórter”. Orlando Senna, além de realizador, foi produtor da área de cinema em Salvador ao longo dos anos 1960 e trabalhou como editor do suplemento cultural do Diário de Notícias, onde escrevia Glauber Rocha. Em 1970 atua como jornalista no Rio de Janeiro para o Correio da Manhã, Última Hora e Jornal do Brasil.

ela demonstrava para agregá-los, ensiná-los e até bancá-los⁶⁰, não só no período em que está em Salvador, mas também em São Paulo junto a Pietro Bardi no MASP.

Porque depois de Edgar Santos e durante, um pouco, o reitorado de Edgar Santos, nós tínhamos um esteio, que era a arquiteta dona Lina Bo Bardi, que foi onde eu comecei a trabalhar. O que eu sou, eu devo a esta mulher. Ela me chamava de “menino”, falava com sotaque italiano (entrevista com Roberto Sant’Ana, maio de 2013).

Na Escola de Teatro, não era apenas Martim Gonçalves que fazia dela um dos locais mais ativos da cidade. Havia outros professores e diretores alunos e atores participando de suas programações. Luiz Carlos Maciel, graduado em filosofia pela Universidade do Rio Grande do Sul foi para a Bahia como aluno da Escola de Teatro em 1959. No ano seguinte viajou para os Estados Unidos e retornou à Bahia como professor desta mesma Escola. Alguns anos depois, Maciel seria nome importante para a divulgação e teorização da contracultura, especialmente com sua coluna *Underground* no Pasquim. Capinan relembra que Luiz Carlos Maciel

dirigia a Escola de Teatro quando eu entrei na escola [...] era muito interessante porque o Maciel trazia ideias de movimentos culturais que estavam começando a ter forma nos Estados Unidos, que eram os beatniks. Ora, isso é muito mais avançado do que qualquer coisa que venha a acontecer a posteriori[...] E dos beatniks vem os hippies logo em seguida, que é um movimento de contracultura fortíssimo[...] (trecho da entrevista que o poeta me concedeu em novembro de 2013)

Estava lá também Álvaro Guimarães – que depois realizaria filmes marginais na década de 1970. Segundo Caetano Veloso, “Alvinho”, como ele o chama, foi quem introduziu, a ele e a Maria Bethânia, ao mundo da música, logo da chegada dos irmãos santo-amarenses a Salvador, pedindo-lhe a trilha sonora para uma peça e, depois, para um filme (“Moleques de rua”). Alvinho, que estava ligado ao teatro produzido pelo CPC da UNE, ainda que com críticas ao seu panfletarismo, segundo Caetano, apresentou o cantor e sua irmã, Maria Bethânia, ao poeta e crítico Duda Machado (que moraria junto com Caetano no Rio de Janeiro anos mais tarde) e a Roberto Pinho: “é notável como Alvinho Guimarães parece ter me apresentado a tudo e a todos!” (VELOSO, 1997, p.93).

⁶⁰ Observação feita a partir das entrevistas que realizei com Roberto Sant’Ana e Dcinho em maio de 2013; assim como dos escritos de Caetano Veloso (1998) e Antônio Risério (1995).

Assim reconhecendo as instituições que acolhiam e reuniam principalmente os jovens e as pensando em sua disposição física na cidade, é possível traçar uma geografia cultural da cidade, aprofundando um pouco mais o entendimento daquele lugar. É interessante pensar a rota e os caminhos físicos que eram percorridos como um método de recuperação e construção da memória na inter-relação entre a cidade e os cidadãos – e num período de intensa modernização da arquitetura, da urbanização e ocupação de Salvador. Assim como é possível perceber que a construção de um espaço se dá através de um primado da percepção – como desenvolve Ingold (2011) quando argumenta *contra* a noção de espaço. E é possível perceber como este panorama vai sendo continuamente construído sob condições múltiplas, como resultado de encontros diversos entre indivíduos ou atores sociais, em que a nomenclatura de “espaço” pode ser problemática na construção de uma percepção antropológica do objeto estudado por ser demasiadamente abstrata, desligada de uma dimensão mais imediata da vida, se tornando vazia e homogênea⁶¹. Ingold considera que seja possível buscar noções específicas de espaço numa pesquisa etnográfica, trazendo a dimensão da experiência em que o sujeito figura como parte do mundo, na qual o espaço jamais preexiste nas ações como dado. A vida em suas realizações – movimento, conhecimento, ação – só acontece em lugares que são construídos no processo mesmo de sua habitação. Assim, esta vida é vivida em aberto, ao invés de estar contida em estruturas de desenvolvimento já construídas.

No começo dos anos de 1960, a configuração da cidade de Salvador era a de uma capital que alcançava uma população de mais de meio milhão de habitantes, numa estrutura urbana que não os comportava. Salvador recebia muitos migrantes, era uma cidade com um precário sistema de transportes e com um projeto de urbanização não desenvolvido. É notável que neste período ainda estava em curso o processo de ocupação das áreas da cidade fora do centro e da orla – o chamado “Miolo” (FERNANDES, 2004), que começa a se consolidar mesmo, enquanto periferia ocupada, ao longo dos anos de 1970. Mas mesmo a orla e o hoje tradicional bairro da Barra ainda

⁶¹ Ingold chega a esta consideração pela sua conclusão sobre a “lógica da inversão”, que segundo ele é criada pela concepção moderna de “ser”, que torna a vida reduzida a uma propriedade interna das coisas que ocupam o mundo, fechadas em formas prontas e acabadas. Em sua reflexão diz que “we are asserting the possibility that these multiple stories can run alongside one another. Space establishes this possibility. If time is the guarantor of life, space is the guarantor that heterogeneous lives proceed concurrently” (INGOLD, 2011, p.142).

estavam em transformação, passando de sítio a bairro urbano. Esta expansão significava um alargamento horizontal da cidade, o loteamento de áreas até então rurais e a consolidação de uma “periferia” urbana, ao mesmo tempo em que eram construídas vias de ligação entre estes mesmos bairros da orla ao centro, de um lado ao outro da cidade. Isto quer dizer que o projeto de modernização da estrutura urbana de Salvador é tardio e se intensifica no final da década, quando sua população já se aproximava de 1 (um) milhão de habitantes e se colocava em prática as propostas governistas da pauta do governo militar.

É curioso como todos estes âmbitos destacados até aqui estão interligados. O projeto de modernização urbana de Salvador pelas avenidas de vale é pensada por Diógenes Rebouças⁶², responsável pela primeira vinda de Lina Bardi a Salvador para ministrar aulas na Escola de Belas Artes e de Arquitetura; enquanto Edgar Santos buscava realocar as faculdades e institutos em novas instalações no Vale do Canela. Até então, esta área era fechada, de mato e roças. Roberto Sant’Ana, que foi aluno da Escola de Teatro e produtor musical, relatou em entrevista que depois dos encontros que realizavam para discutir a bossa nova – chegarei ainda a este ponto -, caminhava por cerca de 2 horas durante a madrugada para acompanhar Gal Costa até em casa, atravessando todo o centro comercial da cidade, cortando caminho pelo vale e chegando ao bairro da Graça. Nesta época, em 1960, diz ele que não havia a avenida que ligava à cidade baixa (hoje Av. Reitor Miguel Calmon ou Vale do Canela). As faculdades, teatros e o MAMB se concentravam todos no bairro do Canela e em direção ao pelourinho, onde fica a primeira escola de medicina do Brasil. E é justamente no entroncamento entre o bairro do Canela e o vale do Canela que foi construído o Hospital universitário, o Palácio da Reitoria e a parte que hoje compõe o campus do vale do canela – o prédio que era sede do Instituto de Cultura Hispânica e hoje funciona como Instituto de Ciência da Informação; assim como os novos prédios para a Faculdade de Educação, Administração, o Pavilhão de Aulas e o Cinema da UFBA.

Com tudo isto, é possível perceber como o crescimento da universidade é concomitante ao crescimento da própria cidade – cujo nível de influência entre um e outro foge ao âmbito de profundidade deste trabalho -, tendo todo este projeto que

⁶² Diógenes Rebouças foi uma figura importante neste momento da cidade. Segundo Risério (2013), Edgar Santos não tinha uma formação cultural que o permitisse identificar certas tendências e novidades artísticas e Diógenes Rebouças forneceu uma importante ajuda para localizar certas figuras.

envolve a arquitetura uma penetração direta no cotidiano e no comportamento de cada habitante de Salvador; bem como a cidade passa a se conectar com os demais signos de modernidade do Brasil – a construção de Brasília, o concretismo, a bossa nova, etc. Risério defende em sua tese, ideia que perdura ao longo de todo seu trabalho, que o que se desenhou neste período em Salvador, contribuindo com o sucesso do projeto da universidade, com a desprovincianização da cidade e com o fortalecimento da cultura pública, foi o que ele chama de “dialética entre a informação cosmopolita e a realidade antropológica local” – ou seja, as informações intelectuais de um repertório internacional, conectadas com a estética vanguardista europeia trazida pelos professores, como Koellreuter, Rudzka e Bardi, encontrou na juventude baiana um *locus* onde tinha livre circulação e compreensão. Entrelaçava-se a “cultura boêmia” e a “cultura universitária” (RISÉRIO, 1995, 2004, 2013).

Mas nem tudo parecia tão bem orquestrado desta forma. As atas de reuniões e assembleias mostram um diálogo direto entre os estudantes e o reitor e as reivindicações que faziam sem intermediação. Os alunos eram firmes em suas posições e críticas quanto ao reitor. Edgar Santos sofreu enorme contraposição do movimento estudantil universitário, da UNE e da União dos Estudantes da Bahia (UEB), inclusive com greve dos alunos, que reprovavam o volume de verba que o reitor destinava à cultura, que, segundo eles, deveria ser aplicada em assistência estudantil (BRITO, 2008), como mencionou Tom Zé no trecho transcrito acima. Segundo o poeta Capinan (em entrevista concedida a mim em 24 de novembro de 2013), que era membro do Partido Comunista nesta ocasião, era possível localizar na esquerda pessoas criticando Edgar Santos e não era apenas esta crítica quanto a falta de direcionamento de seus investimentos para a infraestrutura da Universidade, que o próprio Glauber Rocha, “homem de cultura”, criticara Edgar.

Em 1960 ocorreu uma greve estudantil em oposição a Edgar Santos, seguida de eleições para a reitoria, em 1961. Jânio Quadros indica o nome de Albérico Fraga, que assume o cargo, apoiado pelo movimento estudantil. Provindo da UDN baiana, ele atuou no movimento para deposição de João Goulart e apoiou o golpe militar. Em 1964 é substituído por Miguel Calmon, num período de grande repressão policial aos protestos estudantis. Quando o golpe militar é implantado, o terreno preparado por Edgar Santos para florescimento cultural na Bahia é quase que completamente alterado.

Aquelas duas primeiras gerações de alunos e professores caracterizados pela audácia estética e intelectual, altamente produtivos, são expulsos ou praticamente impedidos de continuarem realizando qualquer atividade em Salvador. Muitos tem sua matrícula cancelada, como foi o caso dos alunos da Escola de Teatro Arildo Deda⁶³, Luís Lamego e Roberto Sant’Ana, segundo relato do próprio produtor⁶⁴.

O mesmo acontece com Capinan, que cursava Direito e também estudava na escola de teatro quando ocorre a subida dos militares ao governo. Tom Zé, neste período, era bolsista da Escola de música e perde sua bolsa. Logo, ficaram sem poder estudar e sem dinheiro para se manter, pois o CPC onde trabalhavam Capinan, Tom Zé e Roberto, também foi fechado ainda em 1964.

3.3 Os colégios secundaristas de Salvador: centros de excelência

É preciso ainda destacar outras atividades que aconteciam fora da universidade e desde muito antes de sua criação. Além dos cineclubes, dos museus, dos teatros e demais atividades⁶⁵ que compunham a movimentação posta em prática por jovens e adultos neste momento, houve uma forte política de rua liderada por estudantes secundaristas e a própria força que estas escolas tinham na formação destes jovens. Alguns colégios públicos carregavam esta fama, o principal deles é o Colégio Central (estadual da Bahia), conhecido pelo time seleta de docentes. A fama deste colégio correu por várias gerações. Localizando as mais próximas, é possível destacar que formaram-se lá Carlos Marighella, Jacob Gorender, Mário Alves, Fernando Sant’Anna (o tio citado de Tom Zé na entrevista à revista Bravo!) – todos mais tarde seriam membros do Partido Comunista e comunistas “altamente talentosos” de uma “onda vermelha” baiana, como destaca Risério (2013), além de outros nomes que fariam parte da política baiana, como Antônio Carlos Magalhães (MAGALHÃES, 2012).

⁶³ Um dos principais professores desta faculdade até hoje.

⁶⁴ Entrevista realizada com o produtor por mim em maio de 2013.

⁶⁵ Um outro local importante que não foi explorado neste trabalho é a galeria Bazarte, uma galeria que agregava jovens artistas, como Lula Martins, de Jequié, que faria o filme Meteorango Kid em 1970 e mandaria uma obra do artista para a IX Bienal de São Paulo em 1967 (MARTINS, 2009).

Como destaca também Tom Zé, que era sobrinho de Fernando Sant’Anna, havia uma disseminação da questão comunista e dos escritos de Marx e Engels neste período e que chega aos estudantes de Salvador por diversas vias e meios. Desta turma da “onda vermelha”, se destacaria Carlos Marighella, lembrado por Caetano Veloso em seu disco *Abrãço*, de 2012, em que ele relembra a trajetória do “comunista baiano”, que estudou na Escola Politécnica da Universidade da Bahia assim como Fernando Sant’Anna, que se destacou mais tarde na carreira política. Marighella entra na clandestinidade por perseguição política ainda no governo Vargas. Se tornou conhecido tanto pelas suas ações como pela enorme resistência e anos de vida na ilegalidade. Morou alguns anos no Rio de Janeiro e por fim foi morto numa emboscada montada em São Paulo em 1969.

O Colégio Central é lembrado com destaque nas memórias de Roberto Sant’Ana e José Carlos Capinan nas entrevistas que ambos me concederam em 2013⁶⁶. Ambos falam de como o colégio exerceu importante função no cenário cultural baiano por décadas a fio e relembram da influência dos professores sobre os alunos formados na época correspondente a eles – Roberto destaca a influência do professor de português Raul Sá (um professor de português e literatura que viera aposentado do cargo no Colégio Dom Pedro II no Rio de Janeiro para a Bahia), a quem deve sua verve oratória e escrita. Ele, que viera para Salvador para estudar, tinha como colega o primo Tom Zé e ali fora diretor da ABES – Associação Baiana de Estudantes Secundaristas. Já Capinan, apesar de não ter estudado nesta escola, relembra da centralidade do colégio e do corpo docente dali, da disciplina e da aplicação do Colégio. Relembra o professor Isaías Alves (fundador da Faculdade de Filosofia da Bahia e que, em estudo que empreende sobre o sertão baiano, localiza o fenômeno de uma “renascença” na região de Areia, que se tornaria a cidade de Jequié, na qual tivera muita importância os antecedentes da família de Rogério Duarte) e alunos como o próprio Glauber Rocha. O colégio ficou conhecido por ser um “centro nervoso da agitada cena cultural da Bahia” neste período entre 1950-1970 (TEIXEIRA, 2008) e seus famosos episódios políticos desde a Sabinada no século XIX⁶⁷.

⁶⁶ Pude realizar duas entrevistas com Roberto Sant’Ana, em maio e em novembro de 2013, e uma com Capinan, também no mês de novembro.

⁶⁷ Um pouco da história do Colégio Central da Bahia foi recentemente explorado em “Marighella: um guerrilheiro que incendiou o mundo” (MAGALHÃES, 2012).

Capinan realizou seus estudos no Instituto Normal da Bahia – outro importante centro de educação – e narra o seguinte sobre o colégio

fui colega de Paulo Gil Soares lá, ele fazia o curso pedagógico. E era um colégio de excelência. Me lembro das primeiras noções mais densas de literatura eu aprendi no curso pedagógico. Professores de sociologia, de música, etc., tudo isso fazia parte das disciplinas do curso pedagógico. Havia nesse colégio uma grande área de esportes e lazer. Havia um teatro que por muito tempo foi o maior teatro que teve aqui. E era um teatro onde se montavam peças de Monteiro Lobato, num movimento que se chamava... hoje até ainda existe... era um professor que se chamava Adrualdo Ribeiro Costa que tinha essa hora da criança, uma coisa desse tipo, o programa ‘A hora da criança’[...] então era necessário recuperar também essas coisas. (Entrevista realizada por mim em 24 de nov. de 2013)

As lembranças de Capinan, ainda que puxadas pelo fio da questão política, descentraliza o papel da Universidade da Bahia e de Edgar Santos. Na entrevista citada que o poeta me concedera em novembro de 2013, ao me responder uma questão sobre como se dava a comunicação entre as gerações que passaram pelo Colégio Central, pelo Instituto Normal da Bahia, pelo Colégio Severino Vieira (onde estudaram Caetano Veloso e Maria Bethânia) e outros jovens que, ou já haviam terminado o colégio, ou estavam na Universidade da Bahia, ou ligados à UNE, à UBES, CPC, etc., ele relembra que havia um fenômeno muito interessante de jovens católicos - religião que abarcava jovens de diversas classes sociais, mas que acometeu alguns de forma mais profunda. Naquele período foi fundada a Juventude Universitária Católica (JUC). A JUC era um grupo de ação para trocar experiências sobre a identidade religiosa, que se organizara nacionalmente em 1950.

Da JUC nasce o movimento político “Ação Popular” em 1962, em decorrência da influência que as tendências marxistas que se espalhavam na América Latina tiveram sobre um setor da Igreja Católica. A Ação Popular nasce a partir dos militantes da JUC de Belo Horizonte em 1962, que posteriormente organiza um Congresso em Salvador. Grupos como a JUC, que surgiram dentro da Igreja Católica foram importantes na resistência à ditadura militar brasileira, ainda que a posição da Igreja quanto ao regime não fosse apenas de resistência. E segundo Capinan formou-se ali, dentro da JUC e na Ação Popular, um movimento mais radical que o próprio Partido Comunista quando a

ditadura se torna mais dura, saindo dela nomes como Haroldo Lima⁶⁸ e Aldo Arantes - que irão compor o quadro PCdoB - e Herbert José de Souza.

Neste período, contrária às ações do Partido Comunista, é fundada também a POLOP - Organização Revolucionária Marxista Política Operária -, fruto de uma associação de movimentos de Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro. É a organização na qual a presidente do Brasil, Dilma Rousseff, iniciou sua militância e que formou intelectualmente muitos jovens baianos, como o professor Gustavo Falcón (que será apresentado a seguir), que atribui à entidade muito de sua formação⁶⁹. E da POLOP saíram diversos outros movimentos de resistência ao regime como o VPR (Vanguarda Popular Revolucionária) e o Partido Operário Comunista.

No Colégio Central, ainda na década de 1960, outra importante turma sucede a geração de Rogério Duarte, Glauber Rocha, Tom Zé, Roberto Sant'Ana, etc., que é de jovens que ficariam conhecidos como “o grupo do ICBA”.

Em fins dos anos de 1960, um grupo de estudantes do curso secundário do Central foi preso pela ditadura militar no caminho para a escola sob suspeita de agitação política contrária ao regime. Dentre os estudantes apreendidos como “cabeças” estavam os menores de idade Antônio Risério, Gustavo Falcón e Renatinho Sampaio, mantidos em regime privado por meses, passando por interrogatórios e torturas⁷⁰. No começo dos anos de 1970, soltos, alguns dos estudantes e muitos artistas e intelectuais eram

⁶⁸ Baiano, ex-deputado federal em 1982 e 1988, ex-diretor da Agência Nacional do Petróleo no governo Lula e sobrinho-neto de Anísio Teixeira.

⁶⁹ A informação é de um relato do professor quando da apresentação de seu livro sobre Mário Alves nas aulas de “Epistemologia das ciências sociais”, componente curricular obrigatório do curso de Ciências Sociais da UFBA. Ver reportagem sobre o professor e seu livro no complemento do Jornal A Tarde de Salvador, de 25 de novembro de 2010, no endereço eletrônico: <http://jeitobaiano.atarde.uol.com.br/?p=2614&doing_wp_cron=1390327725.9551301002502441406250>. Último acesso em: 14 jan. 2014.

⁷⁰ Este episódio foi relatado em detalhes por Dona Dina, 92 anos, em constantes conversas estabelecidas sobre as histórias da Salvador da década de 1960 em que cresceram seus 3 filhos, dentre ele Antônio Risério. Risério, antropólogo; Gustavo Falcón, historiador. O primeiro referenciado neste trabalho, tendo escrito diversos livros sobre temas relacionados não só ao período da década 1950 e 1960 em Salvador e a biografia da vida e obra de Edgar Santos, mas também ensaios sobre os 500 anos de história da Bahia, a música de Dorival Caymmi, poemas e traduções do iorubá, assim como também é parte da cúpula de marketing do Partido dos Trabalhadores, tendo trabalhado na indicação de Gilberto Gil ao Ministério da Cultura e na eleição do atual prefeito Fernando Haddad. Gustavo Falcón se tornou professor de Sociologia da Universidade Federal da Bahia. Escreveu os livros “Coronéis do cacau”, resultado de seu mestrado sobre a formação de classes no sul baiano sob a economia cacauzeira; e a trajetória do militante Mário Alves, “Do reformismo à luta armada: a trajetória política de Mário Alves (1923-1970)”.

apoiados e de certa forma protegidos por um espaço fértil de produção intelectual e fomento às práticas artísticas, que é a sede do Goethe Institut em Salvador, conhecido com Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA), que neste período estava sob gestão do alemão Roland Schaffner e era um território de “imunidade diplomática”⁷¹. Do grupo do ICBA é possível destacar o próprio Risério e Paulo César de Souza, historiador e principal tradutor de Nietzsche e Freud hoje no Brasil. Com a gestão de Schaffner no início dos anos de 1970, o ICBA colaborou com cooperativas e encontros artísticos de cinema, artes plásticas, direção de teatro, núcleo de vídeo, quadrinhos, formação de atores e música eletrônica. Grupos como o Baiafro, grupo de percussão liderado por Djalma Correa; o teatro Palmares Ynãron, de Antônio Godi; Interarte, de artes visuais; e o Intercena com Carmen Paternostro. Proporcionou o desenvolvimento da Jornada de Cinema da Bahia, fundada por Guido Araújo e produziu o primeiro curso profissionalizante de Cinema da Bahia. Frequentavam o local os artistas visuais e cartunistas Paulo Setúbal, Nildão, Lage, Juarez Paraiso, o músico Ernst Widmer e a dançarina Lia Robatto.

Ou seja, do ambiente do Colégio Central desde a entrada dos anos de 1960 até o panorama artístico proporcionado pelo ICBA durante o recrudescimento da censura da ditadura, o que se tem na cidade de Salvador é um movimento constante de intelectuais e artistas, envolvidos com as atividades estudantis, seja em nível secundário ou superior, que se articulam em grupos e realizam atividades fecundas que não necessariamente ficarão apenas no território daquela cidade. E isto é o que está sendo mostrado neste trabalho: que não só já havia ali de forma corrente ações em *grupos*, que se integravam ao contexto de organização específico da cidade, mas que não necessariamente estas ações, projetos e desenvolvimentos ficaram presos ao território soteropolitano. Inclusive, para que ganhassem impulso e força, muitas destas pessoas e projetos foram levados para Rio de Janeiro e São Paulo. O movimento das ações e contribuições é ininterrupto, ainda que com percalços políticos – aliás, estes é que matizam muitos dos eventos – mas o deslocamento, que não necessariamente significa um salto qualitativo e

⁷¹ Mais sobre o período do ICBA sob gestão de Roland Schaffner pode ser lido no artigo da professora Marilda Santanna (SANTANNA, 2011). Porém, o que consta neste artigo sobre a “imunidade diplomática” é que “O Goethe Institut – ICBA, trazia no discurso do seu diretor Roland Schaffner um espaço onde o cerceamento político, ideológico, artístico, estava fora de cogitação. Ao contrário, o que se buscava e se encontrava era um espaço aberto para criação, experimentação de toda ordem, envolvendo todas as linguagens artísticas. Assim, a ‘imunidade diplomática’ deste espaço, mesmo sendo fictícia servia como referência de território livre para experimentações de toda ordem como prega o próprio conceito da Contracultura”.

quantitativo nas ações individuais e de grupo, aqui neste caso teve este papel, permitindo o descolamento de uma percepção cultural avançada que se tinha no território baiano devido à formação que estava se dando ali e que, até meados dos anos 1960, foi vital para a eclosão da Tropicália. E aqui a narrativa chega até os anos de 1970 para mostrar que neste caso não é possível pensar recortes históricos de forma isolada, mas compará-los ajuda na compreensão e localização de certas nuances da realidade, para além dos critérios geopolíticos de classificação – como proposto por Villas Boas (2012).

3.4 A consolidação de uma cena musical

Repórter: Veloso, o que levou você a fazer uma música bem moderna, pegando Coca-Cola, guerrilha, Brigitte Bardot... Como você teve essa ideia? Quando teve esta ideia e quando começou a executar suas músicas?

Caetano Veloso: O que me levou a falar em Coca-Cola e Brigitte Bardot foi a Coca-Cola, a Brigitte Bardot e Cardinale... a bomba, guerrilha, as coisas que estão aí.

Repórter: Mas quando você disse que ia fazer uma música assim, não teve gente que falou ‘mas misturar Cardinale, Coca-Cola... Alguém não estranhou?’

Caetano Veloso: Não, porque eu não disse nada para ninguém.

Repórter: Escreveu, pronto e acabou, né?

Caetano Veloso: Não, depois de pronta eu mostrei para alguns amigos meus que acharam genial, bacana. Principalmente o pessoal da Bahia. Eu fui a Salvador antes do festival e mostrei a meus amigos de lá. Eles acharam bacana, inclusive fazer com um conjunto de guitarras. Eu fiquei contente pra burro, porque lá no Rio eles escreveram assim ‘Caetano vai usar guitarras, quando chegar na Bahia vai tomar uma surra de berimbau’. Quer dizer, eles não sabiam que os baianos estão além...” (Festival Record, 1967)

Tenho tentado encontrar um ponto centralizador por onde se cruzem as muitas informações sobre as atividades ou relações geradas e estabelecidas em Salvador, impulsionador da construção de um cenário artístico e cultural complexo, mas é impossível identificar um único ponto que as resuma. A Universidade era um centro unificador, mas não restrito, pois relacionava a atividade acadêmica com outras práticas – o cineclubismo com suas exhibições de filmes, construção de críticas e realização cinematográfica autoral; a organização do MAMB; os projetos de artes cênicas; os seminários e concertos da Escola de Música; os shows dos demais grupos musicais nascentes e os grupos de dança. Eram muitos grupos que a circundavam - seu corpo

docente, discente, os movimentos estudantis, os curiosos e toda sorte de grupos da população de uma forma geral.

Importante neste período foi o crítico e diretor de teatro carioca, e ex-professor da escola de Teatro da Universidade da Bahia, João Augusto de Azevedo, que liderou a criação do Teatro Vila Velha. João Augusto estava preparando uma peça com o grupo Sociedade Teatro dos Novos⁷², que não ficou pronta a tempo para a inauguração e abertura do Teatro. Como forma de superar o imprevisto, convidou o colega Roberto Sant’Ana para se apresentar com seu grupo de música. João Augusto, segundo consta no estudo “Tropicália: a história de uma revolução musical” (CALADO, 1998), já conhecia Maria Bethânia e Caetano Veloso de uma apresentação que havia feito com o Teatro dos Novos em Santo Amaro da Purificação, e havia se encantado com o talento de Maria Bethânia como cantora.

O grupo de música de Roberto Sant’Ana não era (e talvez nem se tornasse, nestes termos), neste ano de 1964, um projeto artístico definido por programas a cumprir, tanto de roteiro, quanto de apresentações, mas encara a proposta de João Augusto produzindo o show “Nós, por exemplo”. Em 1960, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Gal Costa, Tom Zé, Alcyrando Luz e Fernando Lona passam a se reunir para ouvir e discutir sobre o que estava sendo feito pela Bossa Nova àquela altura dos anos de 1960. Depois de tentarem convencer diversas pessoas a emprestar um local em que houvesse uma vitrola, a atriz Maria Muniz, descendente de uma família da alta sociedade baiana falida e recém-separada, cedeu-lhes a varanda de sua casa. As reuniões deviam durar até meia-noite, é o que me relatou Roberto Sant’Ana, e lá discutiam os discos recém saídos de Sérgio Ricardo, Carlos Lyra, Eumir Deodato, Vinícius de Moraes, Tom Jobim, Edu Lobo, Roberto Menescal, etc. Segundo Roberto,

Isso serviu para o nível de composição de Caetano, de Fernando, de Tom Zé e Gil – Tom Zé nem tanto – melhorarem, harmonicamente. Gil já tocava um bom violão. Caetano era a primeira, a segunda, a terceira falsa do tom e olhe lá[...] Ele fez um samba, chamado... “pela Rua Chile vou, sou belo rapaz/ cabelo na testa fecha muito mais/pro Farol da Barra em falta de Copacabana/ vou queimar a pele no fim de semana/ Entro no cinema e o filme é com Delon, aprendo o sorriso, mas nem sei se o filme é bom. Pro iate...”. Ah, faz tanto tempo isso, não me lembro a letra toda, desculpa.

⁷²Este grupo era Echio Reis, Sônia Robatto, Carlos Petrovich, Othon Bastos, Thereza Sá e Carmem Bittencourt, alunos dissidentes da Escola de Teatro da UFBA.

É nesta ocasião que Roberto Sant'Ana contou também

Quando a gente se reunia no Boulevard Suíço [onde ficava a casa de Maria Muniz], eu era encarregado de levar Gal até a rua Rio de São Pedro, na Graça. Eu descia o Vale do Canela, subia o Vale do Canela, que não era completo, não descia para a cidade baixa. Ia até a rua de São Pedro, deixava ela, a mãe dela estava esperando na janela. E eu voltava sozinho até a rua direita da Piedade. Nunca fui abordado por um polícia, muito menos por um ladrão. E isso demorou 4 anos. Uma hora, duas horas da manhã. Todo sábado eu fazia esse trajeto. Tempo bom.

A bossa nova, motivo dos encontros, trouxe uma contribuição vital e fundamental para a formação musical do grupo e foi inspiração e referência para as primeiras composições musicais deste grupo, como se observa no disco “Domingo” de Caetano Veloso e Gal Costa, de 1967. O repertório bossa novista compôs também o programa do show “Nós, por exemplo”, em que o grupo se apresentou tocando versões de canções da bossa nova e músicas autorais muito influenciadas pelo estilo.

O nome do show, “Nós, por exemplo”, sugerido por Caetano Veloso, parece ter antevisto alguma coisa sobre o que estes artistas significariam para a música e cultura brasileira. O show foi sucesso de público e de bilheteria na semana de sua apresentação. E voltaria a ser repetido duas semanas depois, em setembro de 1964, incluindo Tom Zé em seu elenco. E no primeiro show participavam, além de Caetano, Gil, Gal e Bethânia, também Alcyvando Luz, Antônio Renato (conhecido como Perna Fróes), Djalma Correa e Fernando Lona. No programa do show estavam canções de Dorival Caymmi, Noel Rosa, Sérgio Ricardo, Carlos Lyra, Vinícius de Moraes e Tom Jobim e Geraldo Vandré, além das composições autorais de Caetano, Gil, Alcyvando, Perna Fróes e Fernando Lona. Sobre este último, parceiro de Geraldo Vandré na canção “Porta estandarte”, que venceu o Festival Nacional de Música Popular Brasileira de 1966, Roberto Sant'Ana relembra

Lona morreu logo que nós fomos para o Rio de Janeiro [...] voltando de São Paulo para o Rio[...] Em 1965. Fernando Lona. Grande compositor. Ele tinha essa via para falar da seca, do sertão, dos problemas do sertanejo. Era o tema preferido dele. Ele falava de amor com esse tema também, com essa coisa seca. A música dele, Caetano dizia “Lona, nem na sua música chove”.

E o Teatro Vila Velha acabou se tornando símbolo da contracultura e do Tropicalismo.

Caetano Veloso escreve em *Verdade Tropical* que neste período ele percebia já uma diferença clara entre a forma como ele, Gilberto Gil e Gal Costa se relacionavam com a percepção da Bossa Nova e como Maria Bethânia a percebia. Atribui ao fato de a irmã ser alguns anos mais nova do que ele e Gilberto Gil, e apenas um ano mais nova do que Gal Costa, o distanciamento de Bethânia, pois a novidade trazida pela Bossa não era algo pelo qual ela tinha que lutar, mas algo que estava começando a existir ao mesmo tempo que ela (VELOSO, 1997, p.68). Assim, ela não se empenhava ao estilo – na dedicação para tirar as harmonias ou treinar aquela forma de canto que aparentemente é simples, pelo tom intimista, mas que exige muito do cantor em cada sílaba pronunciada e nota entoada. Neste período, Caetano comenta ainda que ele e Maria Bethânia ouviam muitos discos de jazz e canções francesas emprestados por João Augusto. E Bethânia se identificava com a dramaticidade, por exemplo, de Edith Piaf, assim como os dos “samboleros” antigos.

Já Gal Costa, que dizia querer ser cantora desde criança, trabalhou em uma loja de discos no porto da barra, de Ronny Berbert de Castro, onde ouvia principalmente os discos de Nat King Cole e Frank Sinatra (CALADO, 1998). E ainda segundo a entrevista que Roberto Sant’Ana me concedeu, ele conta que quando começaram a se reunir na casa de Mariz Muniz, o grupo juntava o dinheiro para comprar os discos e as caixinhas de agulha para a vitrola, que eles levavam para Maria. Em Salvador havia três ou quatro lojas boas para comprar disco, na rua Chile e nas mercês – no centro histórico da cidade. Mas depois que abre a loja de discos no Grande Hotel da Barra, onde Gal começou a trabalhar, eles passaram a não comprar mais discos, “tomava emprestado. Quando arranhava, pagava. Quando não arranhava, devolvia”.

E é do diálogo com a Bossa Nova que surge a necessidade de pesquisa sobre a música popular brasileira e as questões que já tomavam Caetano Veloso e Gilberto Gil sobre a atualização desta. Caetano, em um debate sobre a música brasileira, “Que caminho seguir na música popular brasileira?”, na *Revista Civilização Brasileira*⁷³, diz que “só a retomada da *linha evolutiva* pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação” – e isso significava que era preciso, segundo o compositor, compreender emotiva e racionalmente o que a música popular brasileira

⁷³ “Que caminho seguir na música popular brasileira”, publicado originalmente na *Revista Civilização Brasileira*, número 2, em maio de 1966, agrupado no livro da série *Encontros*, “Tropicália” (D’OREY; COHN; COELHO, 2008).

tinha sido até aquele momento e a partir daí criar-se uma base para uma criação nova, porém coerente com aquela tradição. E, ainda segundo Caetano, este foi o processo realizado por João Gilberto para atualização do samba ao “inventando” a bossa nova.

Neste mesmo debate, que ocorre numa data em que o compositor já havia se mudado da Bahia para o Rio de Janeiro, estão também José Carlos Capinan, Flávio Macedo Soares, Nelson Lins de Barros, Nara Leão, Gustavo Dahl e Ferreira Gullar. Neste debate, foi colocado em pauta o que estas pessoas enxergavam como um panorama de crise na música popular naquele momento, um tema bastante discutido juntamente com os anseios de construção e criação de um campo consistente e “autêntico” nas artes brasileiras - produzir uma arte que representasse a realidade brasileira; conectada com as transformações tecnológicas, informacionais ou com as lógicas das vanguardas europeias; uma arte “popular”, “autêntica”; que estabelecesse uma relação com as formas nascentes de “mídia” e que consequentemente chegasse também às “massas”; uma arte engajada ou “livre”; etc.

No debate, Flávio Macedo Soares exaltava instituições como o ISEB e o CPC, que buscavam entrosar as partes da cultura, como um todo uno, tanto no plano ideológico, como no prático – da organicidade. Enquanto Caetano Veloso abordava o assunto dizendo que era necessária uma modernização da música brasileira – e sobretudo defendia que a música brasileira ao se modernizar, continuaria brasileira. Isto porque a discussão de uma “modernização” da música estava associada à ideia de perda da identidade nacional. No caso, de uma identidade coletiva representada nas artes como um ideal de “nação”, de unidade do povo brasileiro. Defendia, assim como Gilberto Gil o faria em outras oportunidades, que conhecer e sentir a tradição seria o primeiro passo para criar algo novo. E é aí que fica claro a ideia sobre uma “linha evolutiva” dentro da música brasileira como forma de dar organicidade à criação, sendo a relação com a tradição não a de uma volta, mas de uma retomada desta tradição de forma a construir um diálogo com o tempo presente, em que João Gilberto é o exemplo máximo desta atualização e renovação da música brasileira, colocando-a na rota da modernidade. A fala de Caetano Veloso e José Carlos Capinan neste debate convergem no sentido de considerar que havia a necessidade – e assim estavam agindo – de organizar a infraestrutura do cenário musical, revitalizando sua linguagem por meio de

“intensa pesquisa de raízes e recursos contemporâneos da música” – e as reuniões na casa de Maria Muniz podem ser vistas como uma das partes desta “pesquisa”.

Por outro lado, esta visão de colocar João Gilberto como este representante eleito, especialmente por Caetano Veloso, da modernidade brasileira, era contestada já naquele momento por Nelson Lins de Barros, por este achar que João Gilberto conseguiu cristalizar um estilo novo, uma forma de interpretação própria digna de méritos e admiração, mas que se afastava da tradição musical brasileira. Além disto, a ponte entre a linguagem artística e sua questão formal era inexistente, pois o povo – que é a quem se deveria dirigir a arte e o artista na opinião de Barros – não estava preparado para aquela compreensão.

Capinan entra no debate com a crítica de que uma parte da esquerda comportava-se de forma “pré-capitalista”, resistindo à industrialização e vendo o mercado como um vilão que sacrificava sua arte. Propunha que se entendesse os mecanismos de funcionamento do mercado para forçar sua barreiras, pois a preservação da música dos riscos que esse mercado oferecia (massificação, simplificação, alienação, pasteurização, etc.), tolheria seu movimento, sua inserção em meio a juventude, privando-a de trocas e informações. Assim como Nara Leão defende que um estilo (Bossa Nova x Jovem Guarda x MPB) não era concorrente de outro. Ou seja, o fato de existir o iê-iê-iê não fazia com que o público de bossa nova deixasse de comprar os seus discos, assim como seus discos nunca venderam mais do que os de Altemar Dutra ou Orlando Dias. O que é preciso é estar ali, visível, produzir discos num intervalo de tempo em que o cantor se mantenha no mercado e aparecer nos programas que os tornaria conhecidos – o que parece ser a visão de Guilherme Araújo, empresário dos tropicalistas, comentada no primeiro capítulo.

Estes eram os fatores que eram levados em consideração ao pensar a música popular como uma linguagem artística com potencial para estampar uma identidade nacional. E que trazia questões muito pertinentes sobre como conformá-la naquele período; que tipo de diálogo estabelecer com a vanguarda ou com as tendências internacionais e, ao mesmo tempo, com a tradição e as raízes brasileiras; bem como discutir-se: qual a melhor forma de atingir um determinado público, ou informar as massas, ou falar a língua da juventude?

Um bom exemplo para ilustrar esta pergunta - e articulá-la com o que vem sendo descrito do cenário em Salvador - é o citado disco “Domingo”, de Caetano Veloso e Gal Costa, de 1967. O disco foi fruto da imersão estética na Bossa Nova vivenciada pelos compositores e de diálogo com o samba-canção, a modinha, a valsinha, o baião. Caetano escreveu no texto da contracapa do disco que relembra “velhas musiquinhas”. Porém, como o disco foi gravado com algum atraso em relação ao tempo das composições e demora ainda um pouco mais com relação ao lançamento no mercado, o compositor escreve o texto da contracapa de modo a justificar-se com relação a suas pretensões e percepções estéticas, transformadas desde que deixa a Bahia e ambienta-se no meio musical do Rio de Janeiro,

acho que cheguei a gostar de cantar essas músicas porque minha inspiração agora está tendendo pra (sic) caminhos muito diferentes do que segui até aqui [...] A minha inspiração não quer mais viver apenas da nostalgia de tempos e lugares, ao contrário, quer incorporar essa saudade num projeto de futuro. (Texto da contracapa do disco lançado pela Phillips, 1967)

E aqui começa a aparecer uma pluralidade de imagens e relações esboçadas sobre Bahia e Rio de Janeiro que serão discutidas e que tem este fundo do que estava sendo feito pelo grupo de músicos em Salvador, o pensamento que apresentam quando se mudam para o Rio de Janeiro, que aprofunda o embate entre estilos musicais que compõem o cenário de surgimento do Tropicalismo tendo aqui, neste momento, os músicos como fio-condutor.

Assim, já na década de 1960, sob forte influência da bossa nova, começam a aparecer e se destacar os “filhos de João” (Gilberto), como na expressão utilizada pelo cineasta Henrique Dantas (2009) como argumento de seu filme “Os filhos de João: admirável mundo novo baiano”, sobre o conjunto Novos Baianos. E a questão sobre a influência da Bossa Nova sobre os tropicalistas e gerações de músicos baianos que vem depois de João Gilberto ainda é bastante atual, como veio Caetano Veloso colaborar com a *presença* da discussão bossa/tropicalismo no cerne de nossa produção musical (ainda que, como apresentado no primeiro capítulo, com uma possível cristalização conveniente de citação de uma referência) na recente canção “A bossa nova é foda”, que diz que depois da bossa nova

a nossa vida nunca mais será igual/samba de roda, neo-carnaval, Rio São Francisco/ Rio de Janeiro/ Canavial[...] o velho [João Gilberto] transformou o mito das raças tristes (Caetano Veloso, disco “Abraço”, 2012)

3.5 A migração de artistas baianos para Rio de Janeiro e São Paulo

1964 foi um ano decisivo na alteração da configuração do espaço cultural baiano devido à instauração do regime militar no dia 31 de março. Já no 1º de abril, como apontado, as matrículas de diversos alunos é cancelada, como as de José Carlos Capinan e Tom Zé.

Alguns meses depois do show “Nós, por exemplo”, que foi um sucesso de público e de crítica, surge a ideia de se fazer um novo show, com o mesmo grupo, que se intitula “Nova bossa velha, velha bossa nova”. E é neste período, no ano de 1964, que ocorre o já narrado acontecimento em que Nara Leão conhece o grupo em passagem por Salvador e convida Maria Bethânia a substituí-la no espetáculo “Opinião”, em cartaz no Rio de Janeiro e que, depois, seguiu para São Paulo. Neste mesmo momento é que muitos dos que estavam estudando, produzindo e fazendo arte e cultura em Salvador se mudam para o Rio de Janeiro e São Paulo.

As pessoas envolvidas com arte e cultura neste momento não saem de Salvador todas ao mesmo tempo e nem pelos mesmos motivos. Maria Bethânia vai para o Rio de Janeiro participar do espetáculo Opinião, porém só consegue autorização de seu pai para ir com a condição de que Caetano Veloso, seu irmão mais velho, a acompanhasse.

Gilberto Gil se formou em Administração em dezembro de 1964 e em março de 1965 se mudou com a esposa, Belina de Aguiar, para São Paulo, para trabalhar na empresa Gessy Lever. Neste ano, Gil já tinha participado em Salvador de programas musicais de televisão e gravado um EP com 4 músicas, intitulado “Gilberto Gil - sua música, sua interpretação”.

Assim como Gil, Capinan também se muda para São Paulo. Mas no caso da mudança de Capinan a questão política foi determinante, visto que o poeta estava envolvido com a organização do CPC da UNE e filiado ao Partido Comunista. Capinan, no entanto, quando se muda para São Paulo, vai trabalhar com publicidade. No decorrer

dos anos é que se torna profícua sua parceria com Gilberto Gil em canções e nas trilhas que compõem juntos para filmes como o documentário “Viramundo”, de Geraldo Sarno, e de “Brasil, ano 2000”, de Walter Lima Júnior.

Roberto Sant’Ana se muda num primeiro momento para São Paulo e depois segue para o Rio de Janeiro, onde trabalha em diferentes lugares, como o Beco das Garrafas, para depois se tornar produtor da gravadora Philips/PolyGram. Ele conta que logo que se mudou para o Rio, a rotina de shows era assim:

Eu saía, fazia a iluminação de Waldir Calmon e ia para o Beco das Garrafas, rua Duvivier. Eu iluminava o show de Taiguara e Claudette Soares chamado “Primeiro tempo - 1x0”, que era de Miéli e Bôscoli. Depois saía correndo e ia iluminar Nara leão e Dom Salvador na boate Flag. Entre a [rua] Nossa Senhora de Copacabana e a praia [rua Domingos Ferreira]. Aí eu saía dessa boate, as vezes correndo, as vezes andando apressado, e ia para a Av. Visconde Pirajá, depois da Praça Nossa Senhora da Paz, tinha – não era boate - um restaurante. Eu ia iluminar Lennie Dale, que era um americano que cantava bossa nova com sotaque. Zeppelin o nome do restaurante.

E a esta altura da década de 1960, já se encontrava no Rio de Janeiro Rogério Duarte, que se mudara para a cidade alguns anos antes dos músicos para estudar. É interessante pensar a mudança para o Rio de Janeiro como um primeiro momento da saída destes jovens baianos. Quando Maria Bethânia e Caetano Veloso se mudam para o Rio, além das relações estabelecidas no meio de trabalho que Bethânia estava se inserindo, eles acionam outros contatos diretos ou indiretos das redes de relações que haviam traçado em Salvador, tanto relacionados à família – como uma tia dos irmãos Veloso que morava na cidade e, depois, em 1966, quando Caetano se muda definitivamente, havia ali a avó de sua namorada Dedé Gadelha -, como amigos, como o artista chileno Alex Chacon, na época casado com uma brasileira, na casa de quem o cantor fica hospedado por um período. Quando chega à casa do artista no Rio, é recebido ainda na rodoviária pela cantora Sylvinha Telles (VELOSO, 1997).

E não eram os únicos baianos neste momento a irem para o Rio ou ali estabelecidos. Alegoricamente, já que discutimos tanto a significação da construção de um “espaço” Bahia, poderíamos aludir ao semelhante movimento anterior realizado por ícones de duas gerações precedentes que haviam alterado radicalmente a concepção da música brasileira – a ida de Caymmi para o Rio, se tornando um sucesso do rádio; e a de João Gilberto, fundamental para superação do samba-canção e invenção da bossa

nova⁷⁴. E Caetano e Bethânia estão à frente de novas concepções de Bahia que são levadas para o Sudeste; ao mesmo tempo em que as novas paisagens de lá, da Bahia, são contrapostas com as novas imagens de cá, criando mesmo um nicho de discussão em torno desta questão que versaria sobre regionalismos e universalismos, mitos e utopias – é o caso das concepções das apresentações que sucedem o show Opinião, como o “Arena conta Zumbi”, apresentado no Rio de Janeiro e em São Paulo em 1965 com estrondoso sucesso, ficando dois anos em cartaz. E logo depois o diretor Augusto Boal concebe outro espetáculo baseado no encenado anteriormente, que é o “Arena canta Bahia”, também de 1965, apresentado em São Paulo.

Neste espetáculo participaram Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, Jards Macalé, Piti e Roberto Molim. Em “Tropicalista lenta luta”, Tom Zé escreve que Boal e Roberto Sant’Ana passaram seis meses no sertão da Bahia recolhendo “material folclórico”, que comporiam quadros de costumes nordestinos e um enredo que abordava a trajetória de Lampião de forma resumida. E diz que nesta ocasião ele forjou algumas cantigas que compôs para o momento como se fossem tradicionais na cultura baiana sertaneja: “Eles nunca desconfiaram que aquele ‘folclore baiano’ fora feito no quarto de hotel em São Paulo” (ZÉ, 2003, p.31). O espetáculo reproduzia um estereótipo nordestino ligando-o à Bahia – da seca, do sertanejo, da resistência – como forma de reprodução de uma concepção de uma cultura genuinamente brasileira.

Estava ali a Bethânia da apresentação do Opinião, que havia chamado atenção pela performance em “Carcará”, que carregava uma carga dramática e uma atmosfera árida que sua figura contribuía –

‘Carcará’ com Bethânia se tornou um culto de plateias politizadas e, desde que saiu num compacto, um sucesso de massas[...] Para todos que só começaram a conhecê-la então, Bethânia chegou com uma marca de regionalismo que para nós foi motivo, a princípio, de uma surpresa curiosa e, em breve, de embaraços e mal entendidos que, na verdade, nunca se desfizeram de todo. [...] Bethânia, se não levarmos em conta a seleta plateia que frequentava o pequeno Teatro Vila Velha em Salvador, era desconhecida do público – e não era uma típica menina branca de classe média. Seus cabelos crespos e de cor

⁷⁴ E assim havia outros, como a vinda das “tias” baianas, em geral alvo de perseguições policiais devido ao culto ao candomblé, proibido no Brasil no começo do século XX, que traziam influências do samba de roda do recôncavo baiano para os morros cariocas. Ou mesmo de figuras políticas importantes, como Ruy Barbosa ou o próprio Anísio Teixeira.

indefinida, sua magreza, sua testa alta encimando um nariz aquilino[...]. (VELOSO, 1998, p.74-75)

Ainda segundo Veloso, a falta de identificação que Bethânia teria com esta personagem seria total – tanto que ela passa a adotar os cabelos lisos por um tempo e logo aparece vestida com minissaias e botas de canos longos, como as garotas da Jovem Guarda. Gal Costa, ainda mais do que Bethânia, parecia deslocada deste tipo de roupagem – à época, usava os cabelos bem curtos e um figurino que se adequava ao seu repertório bossa nova. Depois do que chamaram “estridência”⁷⁵ é que seu estilo se altera, mas tampouco se assemelha ao da questão nordestina, como outrora Bethânia se assemelhara. E, aliás, o que vem sendo descrito – tanto na biografia de Caetano Veloso, quanto na de Tom Zé, é que nenhum deles se identificava com aquela imagem ali produzida – uma imagem que pode ser pensada também à luz do que esclareceu Francisco de Oliveira sobre a “baianidade”.

Segundo este autor a denominação de “baianos” dizia respeito a uma “malta que junta todos os nordestinos” no período de aceleração da industrialização brasileira em meados da década de 1920 (OLIVEIRA, 2003). Neste período, Salvador era uma das capitais com uma das menores taxas de crescimento populacional. Aqueles que saíam do sertão e do recôncavo, migravam especialmente para o sudeste do Brasil. Lá, eram reconhecidos como “baianos” todos aqueles que vinham das regiões mais ao norte/nordeste. Oliveira ao estudar a representação das classes sociais na Bahia ao longo do processo de intensificação da industrialização da região nos anos de 1960, detecta que há uma não identificação de uma divisão de classes na Bahia – antes deste processo, que foi intensificado com construção do polo petroquímico e a chegada da Petrobrás na região metropolitana de Salvador, o autor identifica que a cidade ainda se configurava segundo a mesma lógica do período colonial e escravocrata. E é sobre esta “indefinição” de uma sociedade dividida em classes, por se construir ali um discurso de

⁷⁵ No mesmo debate citado da Revista Civilização Brasileira, nº2, de maio de 1966, Nelson Lins de Barros, Caetano Veloso e Gustavo Dahl dizem:

Barros: [...] tenho a impressão de que seria um erro voltarmos a João Gilberto. Nós temos que enfrentar a realidade. E a realidade atual é da estridência. A juventude gosta da estridência, porque representa a civilização moderna. A própria Maria Bethânia é a negação de João Gilberto.

Caetano: Maria Bethânia sugere uma retomada. Edu Lobo também. Não me considero saudosista e não proponho uma volta àquele momento e sim uma retomada das melhores conquistas [...] Maria Bethânia cantando “Carcará” sugere esta retomada. E é a estridência, o grito [...]

Dahl: [...] noto uma progressão – muito maior na estridência – e isto me leva a crer que ela exprime verdadeiramente o mundo moderno, é uma fatalidade da qual os compositores não poderão escapar.”

negação de classe, dissimuladas (mas não inexistentes) sob um discurso da elite e da oligarquia financeira local que se constrói o discurso da ‘baianidade’ – uma ideologia que obscurece os conflitos de classe. O autor discute que há uma formação de “classes sem identidade” definidas em Salvador, onde o discurso de não identificação de classe indefine também os sujeitos. Sobre os baianos, diz

Em Salvador mesmo, o que eles são? São ‘baianos’ para os de fora, inclusive os que habitam fora de Salvador: na Bahia se dizia, quando alguém demandava o caminho da capital, ‘vou para a Bahia’; *serão* ‘baianos’ quando emigrarem, e, entre eles, o que são? Uma ‘negrada’, vadios, preguiçosos, retórica da pujança oculta da Bahia, nos discursos e textos melancólicos do ‘enigma’ baiano, espécie de reserva e ao mesmo tempo explicação da falta de ‘agressividade’ do povo baiano, da falta de ‘mentalidade empresarial’ que mistifica, botando defeito no plural, o que é um atributo do singular, da oligarquia, dos ricos e dos que mandam. (ibid.)

E esta ideologia que caracteriza essa classe trabalhadora indefinida passa, na década de 1960, da classificação de “baianos” para “nordestinos”.

É neste momento que Geraldo Sarno, depois de ter estudado na Faculdade de Direito da Universidade Federal da Bahia e ter trabalho no CPC, lança o documentário *Viramundo*, em 1965, um registro sobre a migração nordestina para São Paulo e a adaptação e contraste entre diferentes modos de vida e cultura que ali se clarificam. O filme, que também aborda a temática da relação entre a produção e as relações de trabalho que os migrantes encontram, marca um importante momento do desenvolvimento do gênero documentário, com um olhar sociológico sobre a questão tendo sido orientada pela pesquisa dos professores Octávio Ianni, Juarez Brandão Lopes e Cândido Procópio. E a trilha para o filme de Sarno foi feita por José Carlos Capinan, Caetano Veloso e Gilberto Gil.

É semelhante o que ocorrera no espetáculo *Opinião*, que associara este mesmo panorama à cultura dos morros do Rio, buscando remeter esses lugares a uma ideia de cultura “popular”, de raízes brasileiras, de tradição, que montavam um arsenal cultural para constituição de uma “identidade nacional”. Neste sentido, a busca era pela composição de uma “identidade” que resgatasse “raízes” e purezas de um tipo “brasileiro” – e é contra este tipo de concepção que os tropicalistas, de modo geral, vão se unir. Mas, por outro lado, era uma discussão sobre esta busca pela formação de uma imagem brasileira que estava também na pauta tropicalista. Pois a preocupação em atualizar as artes era uma necessidade pensada em termos de se colocar o Brasil na rota

de desenvolvimento ou de demonstrar que o subdesenvolvimento econômico e a posição política em que o Brasil se encontrava não correspondia ao estágio de desenvolvimento da arte e de nossa cultura. E este discurso que de alguma forma abarca uma forma de representação nacional estava, por exemplo, nos discursos de Hélio Oiticica, quando este fala de uma “super-antropofagia” e de desenvolver uma arte de vanguarda brasileira que faça frente ao demais movimentos artísticos da Europa e dos Estados Unidos. E também no de Caetano Veloso, ao explicar a necessidade de retomada da “linha evolutiva” na música popular brasileira.

No fluxo migratório definitivo dos músicos durante a segunda metade da década de 1960 merecem destaque Gilberto Gil, José Carlos Capinan e Tom Zé, pois saem direto para São Paulo e, curiosamente, os dois primeiros vão seguindo trajetórias profissionais divorciadas, num primeiro momento, daquela atividade cultural que estava sendo realizada em Salvador, como apresentado acima sobre Gilberto Gil e Capinan. Quando em São Paulo, Gilberto Gil além de trabalhar na empresa, frequentava o circuito em que se movimentavam músicos e artistas, que é quando conhece Chico Buarque. E Gil não abandonou a música, pois neste período também apresentou um show solo no Teatro Vila Velha. Capinan, junto com Gil e Torquato Neto, forma uma tripla parceria em composições fundamentais que expressam o caráter das reflexões acerca do momento político-estético-filosófico⁷⁶ neste período em São Paulo. Quando a ditadura apertada, Capinan retorna à Bahia e começa uma nova fase em que passa a estudar medicina.

Já Tom Zé, músico de formação, tendo estudado no Seminário de Música da UFBA, aluno de Koellreuter, Smetak e Widmer, se muda definitivamente para São Paulo para tentar a própria carreira⁷⁷, convencido em alguma medida por Caetano Veloso (VELOSO, 1997).

O repertório de Tom Zé e seu estilo satírico de composição, aliado aos anos de estudo no seminário da UFBA sob as influências descritas dos professores ali alocados,

⁷⁶ Ver as canções gravadas nos discos de Gil de 1967 e 1968 em que os poetas participam, com destaque para *Louvação*, *Viramundo* e *Marginália 2*.

⁷⁷ Mais sobre as trajetórias de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé pode ser visto em *Verdade Tropical* (VELOSO, 1998), *Tropicalista lenta luta* (ZÉ, 2003) e *Tropicália: a história de uma revolução cultural* (CALADO, 1998).

são uma exemplo forte da imagem que o próprio quis passar com a ideia de “lixo lógico” e que desemboca no seu primeiro sucesso, que ganha o festival de 1968, “São, São Paulo”. Irará é cidade do centro norte baiano, uma área de caatinga em que o desenvolvimento e modernização é tardio, sendo que o músico se lembra de quando a energia elétrica chega ao município. Na região de Irará, assim como na região de Jequié, de onde saem muitos artistas que se imiscuem neste cenário descrito da Salvador da década de 1960, a cultura local foi formada por diversas influências do fluxo migratório.

Tom Zé diz na entrevista citada à Revista Bravo!⁷⁸ que se compartilhava no nordeste uma visão de mundo e um saber que se recebia primeiro ali naquele modo de vida que não é aquele que dá a base do conhecimento ocidental, os alicerces do racionalismo, mas sim uma cultura de imigrantes orientais, como sírios, libaneses, judeus e espanhóis. Mesmo espanhóis e portugueses que ali chegavam, chegavam com essa carga cultural da invasão árabe na península ibérica. E tudo isto, junto aos costumes sertanejos ali desenvolvidos, folclores, saberes locais, que somava-se à educação tradicional ocidental das escolas. Em Jequié esta questão é especialmente visível no exemplo de Waly Salomão – como o mesmo narra e vive em uma volta às suas origens no documentário de Carlos Nader, “Pan-cinema Permanente” (2007).

E todas estas influências locais fundamentais para formação destes indivíduos, numa carga cultural própria, acabam dialogando quando do encontro destes jovens em Salvador e transparecem em suas atividades de criação artística e produção cultural. Nas palavras de Tom Zé,

aquilo que os meninos do Nordeste jogavam fora quando travavam contato com Aristóteles escapulia do córtex, se aninhava no hipotálamo e ali adormecia. Tornava-se lixo, só que um lixo dotado de lógica própria – a lógica dos árabes, do Oriente, do interiorzão (entrevista concedida à revista Bravo!, 2012).

Quando os “baianos” chegam às metrópoles Rio de Janeiro e São Paulo, centros urbanos com grande vitalidade econômica e cultural, carregando uma formação intelectual consistente e uma bagagem cultural densa, acabam chamando a atenção dos outros grupos que ali estavam, principalmente os grupos locais, porque trouxeram uma novidade no tipo de agrupamento, de discussão e de percepção das questões culturais.

⁷⁸ “A Tropicália segundo Tom Zé”, Revista Bravo!, Julho de 2012 – Ano 14, nº149

Quando o tropicalismo surge, ele enxerga uma brecha cultural da produção artística que poderia ser preenchida com a diversidade de influências e formações que carregavam os baianos e aqueles que estavam próximos a eles. Em entrevista concedida em maio de 2013, Roberto Sant’Ana analisa a questão da seguinte forma, dizendo que

Ela [a tropicália] só foi feita por baianos, mas lá em São Paulo[...] Caetano e Gil são muito inteligentes, não resta dúvida, aí pensaram: espera aí, isso é uma grande saída revolucionária para o momento, já que na Bossa Nova não acontecia nada. Junto com a Jovem Guarda, também afundando. Roberto Carlos caiu fora da TV Record. A TV Record pegou fogo, faliu uma parte e tal. Então, acabou. A época áurea da música popular brasileira, que são os festivais da Record, junto com os programas, o Fino da Bossa, o programa de Roberto e Erasmo, acabou isso. Foi um buraco musical, o que veio? Tropicália. E não tinha mais o lado musical da TV Record. Só existia a TV Tupi falida, que nos deu espaço e nós fomos. E era o que? Gal Costa era a grande voz. Nara [Leão] vez em quando ia lá, Bethânia não participou. Era Gil, Tom Zé, Gal Costa e Caetano Veloso. E eles começaram a compor de forma, com uma estrutura poética vinda da Semana de 22, “os Andrades”, com a coisa meio desconexa do Tom Zé, que parecia desconexa, mas não era. Aí nasce: “o sol nas bancas de revista/ me enche de alegria e preguiça”. Quantas vezes você já foi a uma banca de revista e teve esse sintoma, mas não percebeu que teve esse sintoma? E teve a grande sacada de Caetano, né? “O rei da brincadeira, é Jose/ O rei da confusão, é João”, “Domingo no parque”, que fez parte do festival da Record. Gil chamou os Mutantes para fazer com ele – ou seja, chamou a juventude. Eram meninos[...]as televisões estavam ávidas por alguma novidade para sobreviver na área cultural e artística. Surgiu a Tropicália [...]eu não sei a que eu posso atribuir a um movimento tão pequeno essa longevidade. Eu não sou capaz de aquilatar isso, deve ser burrice minha. Porque a Bossa Nova durou vinte anos, até hoje se pesquisa, mas não tem a força da Tropicália. Fico impressionado. A Tropicália acabou na prisão. E teve um interregno de cinco ou seis anos que não se falava em Tropicália. Os caras estavam em Londres. Retomou-se a Tropicália depois de 1972, 1973, depois que Caetano e Gil voltaram do exílio. Aí cantaram algumas coisas e se retomou. A estudantada que não conhecia aquilo se encantou. Recomeçaram os trabalhos. Mas atenção, isso é que é de fundamental importância: foi sua faculdade que lhe obrigou a falar sobre a Tropicália?[...] Foram os próprios estudantes que buscaram a Tropicália. É nisso aí que eu me pego, que é foda. Eu não sei o porquê a tropicália se perpetua até hoje. Eu poderia dizer “ah, não, eu já sabia disso desde o momento em que nasceu a Tropicália”. Ninguém sabe, na verdade. É difícil mensurar isso. Pense bem, o movimento do samba que tem desde a escravidão, ninguém explica como ele faz esse movimento de ascensão e queda. O mesmo passou com a Bossa Nova, dependendo da cantora que grava.

Depois das considerações feitas neste trabalho sobre a tropicália, não é possível dizer que no período em que ela surge “não estava acontecendo nada”, mas o contraste que a fala de Roberto cria corrobora para o entendimento de que os artistas ali

envolvidos, especialmente os músicos, buscavam um discurso e uma postura dissonante, tentando criar um tipo de imagem cuja potência tivesse outros efeitos que não aquele do discurso que se utilizava do nacionalismo cultural e político. E o movimento tropicalista tentava mostrar como era possível atualizar a questão artística, de entrar no circuito da modernidade, desligando-se do nacionalismo político, mas sem perder a conexão e a ligação com diferentes representações que os identificava como brasileiros.

Os músicos que se movimentavam entre Rio de Janeiro e São Paulo criaram um “campo de ação”. Agiam para se estabelecer diante do público ou para discutir questões artístico-musicais. Havia as disputas dos programas de televisão antes mesmo destes se tornarem competitivos. Gil estava com Elis Regina no programa de bossa nova “O fino da Bossa” - e é interessante ver como estes títulos dos espetáculos vão sempre requisitando uma legitimidade e autoridade para o que estão apresentando, como se houvesse uma necessidade de ser superior e se diferenciar das demais produções quanto à qualidade do que faziam – que representa um pouco as descrições e críticas que foram sendo tecidas sobre a bossa nova e sua relação com a região da Zona Sul do Rio de Janeiro. A inserção dos músicos no meio televisivo é, sem dúvida, uma questão importantíssima, pois consolida a ampliação sobre o debate da música popular e dá espaço para diversos estilos chegarem à população. Assim, ao mesmo tempo em que corria o debate televisivo, de 1966 a 1968, corria por outro lado a efervescência do que estava movimentando as ideias que eclodiriam no tropicalismo, que era o fruto do convívio cotidiano e do diálogo entre produções outras da “filosofia tropicalista”.

E foi este o panorama em relação às produções culturais, artísticas e intelectuais que se formou no eixo Rio de Janeiro-São Paulo em meados da década de 1960, especialmente configurado pelas questões e ações levadas e levantadas por jovens baianos que deixaram aquela cidade ou expandiram seus trabalhos para fora dela. E estes jovens foram e são fundamentais para conceber a história da cultura brasileira, dos quais citamos: Rogério Duarte, Tom Zé, José Carlos Capinan, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Gal Costa, Roberto Sant’Ana, Djalma Correa, Fernando Lontra, Alcyvando Luz, Perna Fróes, Dcinho, Waly Salomão – além de outros, que não se ligaram de forma fundamental à constituição do tropicalismo mas estão conectados com estas pessoas citadas.

Capítulo 4 - A linguagem visual da Tropicália

O objetivo deste último capítulo é trazer uma reflexão sobre questões que foram abordadas nos capítulos precedentes, como o aspecto de *grupo* que envolveu tanto o desenvolvimento de um pensamento e a discussão sobre as artes no Brasil na década de 1960, quanto o processo de produção das obras que representaram o movimento enquanto tal. Buscará também abordar aspectos pouco explorados na bibliografia apresentada sobre o tema que, além da relação da Tropicália com o cenário cultural que se formou na Bahia na década de 1950/60, diz respeito ao aspecto visual do movimento tropicalista expresso numa linguagem própria.

O tempo destinado a esta pesquisa não permitiu que o assunto a ser tratado neste capítulo pudesse ser explorado de uma forma profunda, não sendo possível que todos os dados recolhidos nas entrevistas com os artistas e nos arquivos levantados fossem sistematizados. Assim, o conteúdo deste capítulo é um apontamento para questões que deverão ser trabalhadas posteriormente, mas que mesmo em seu caráter introdutório são fundamentais para constituição dos argumentos que trago neste trabalho.

Ou seja, mesmo o tropicalismo tendo sido muito explorado nestes últimos quarenta anos, há ainda muitas informações a serem descobertas e trazidas à tona, suscitando questões que desloquem ou confirmem os discursos que vem sendo apresentados. Ou, pelo menos, que o conhecimento sobre o tema possa se expandir para além dos discursos cristalizados – como demonstrado nos capítulos anteriores sobre a eleição de marcos históricos de “começo” e “fim” do movimento tropicalista; da utilização de certas referências para explicar o movimento, como a associação ao modernismo de 1922; e, por fim, da relação dos artistas e suas obras com os lugares por que passaram, que se formaram, que produziram, que construíram relações, etc.; assim como o deslocamento da centralidade de Rio de Janeiro e São Paulo quanto à formação intelectual brasileira.

A Tropicália, enquanto um movimento em que dialogaram diversas linguagens artísticas, seja a música, o cinema ou o teatro, estava sendo apresentada por uma linguagem visual que expunha todas estas manifestações ao público, mas com um formato próprio. E o que apresentarei aqui como “linguagem visual” poderia envolver duas concepções sobre o que significa esta “linguagem visual”: a arte gráfica das capas

de discos, cartazes de filmes e cenários de shows; e a performance, o uso do corpo e a forma de apresentação dos artistas no palco, figurinos, cabelos, movimentos e danças – expressas de forma mais contundente pelos músicos.

Hoje, ao lembrarmos a tropicália, dentre as imagens que vêm à tona na lembrança estão provavelmente as capas dos discos de Caetano, Gil, Gal e Os Mutantes, ou os cartazes dos filmes de Glauber Rocha, as tipografias que estamparam estes meios, a paleta de cores, etc. Ou os cenários dos shows, das peças, as cenas dos filmes, os figurinos ou as performances dos artistas.

A formação de uma estética visual ou de arte gráfica que representa a tropicália é imprescindível para apreensão tanto das obras, como da tropicália de uma forma mais abrangente. As artes mais lembradas são, sem dúvidas, as relacionadas à música, porém, no que diz respeito às capas de discos, não foram os próprios músicos que as conceberam. Elas ficavam por conta de designers, muitas vezes contratados pelas próprias gravadoras, o que não foi o caso dos músicos tropicalistas em questão. E no tropicalismo gostaria de destacar dois artistas fundamentais: Rogério Duarte e Dcinho (Adílson Costa Carvalho), dois baianos de Jequié⁷⁹.

O aspecto gráfico de apresentação das obras tropicalistas é uma das formas de olhar a “linguagem visual” da tropicália. A outra, sobre a performance dos artistas no palco, não foi e não será um ponto desenvolvido neste trabalho, mas é de fundamental importância para se entender a relação da explosão do tropicalismo com a expansão dos meios de comunicação de massa no Brasil.

O desenvolvimento da televisão e o fato dela ter sido o meio principal de divulgação de seu lado musical ressaltou um determinado aspecto da questão visual que os músicos traziam e os acompanhava nas apresentações nos festivais, especialmente Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes e Gal Costa. Este aspecto visual abarca o figurino que usavam, o cabelo, a maquiagem e a forma como se portavam no palco, que não era em nada parecido com os colegas com quem dividiam a cena: nota-se facilmente que as apresentações dos tropicalistas são bastante diferentes daquelas dos representantes da MPB, por exemplo, e dos músicos bossanovistas que os precediam.

⁷⁹ Rogério Duarte nasceu em Areia, que se tornou a cidade que hoje é Ubaíra – microrregião de Jequié. Rogério se mudou para Salvador quando tinha 5 anos de idade.

O período configura o que Narlan Matos Teixeira chamou de fase “*mass media*” da tropicália (TEIXEIRA, 2008). E destaca-se a questão dos figurinos e do rompimento que os músicos tropicalistas trouxeram quanto à performance no palco, que caracterizou sua imagem a partir das apresentações nos festivais de música popular transmitidos pela televisão, que já foi abordada e descrita nos trabalhos de Carlos Calado (1995; 1998); Carlos Basualdo (2007) e Santuza Cambraia Naves (2012).

Aqui neste capítulo buscarei apontar algumas características da outra questão visual relacionada à tropicália, o que configura o que Teixeira chamou de “underground” e que Rogério Duarte (2003) descreve como sendo parte do “background”. E a expressão de Duarte é porque ele diz que foram pessoas e trabalhos fundamentais atuando nos bastidores do movimento.

Apontar para o lado visual da tropicália, ressaltando-o como fundamental na sua constituição enquanto movimento artístico e cultural reforça que há ali uma potencialidade muito além da música, como bem observa Basualdo (op. Cit). A proposta de uma estética visual teve um papel relevante na identificação do movimento em todos os seus desdobramentos. Explorando o assunto por uma perspectiva “imagética”, para além das obras conceituais que marcaram o período - como as já citadas da obra ambiente “Tropicália”; “O rei da vela”; “Pan América”; e “Terra em Transe”, é possível perceber que os artistas responsáveis por esta parte especificamente visual da Tropicália são pouco abordados. Na coletânea montada pelo próprio Carlos Basualdo, resultado de uma exposição sobre a Tropicália em Chicago, e que traz uma pequena sessão sobre aspectos pouco abordados do movimento, como a arquitetura, o design e as artes plásticas e uma sessão com as capas de discos, a capa do disco *Expresso 2222*, de Gilberto Gil, feita por Edinízio Ribeiro e planejamento gráfico de Aldo Luiz, vem como anexo de trabalhos artísticos relacionados aos tropicalistas com a descrição de “artista não identificado”. E isto é sintomático, em se tratando de um dos discos mais importantes da discografia brasileira e sendo que o artista não é um desconhecido, como tratarei agora.

4.1 A arte gráfica da Tropicália

4.1.1 Rogério Duarte

Rogério Duarte, que estudou no Colégio Central da Bahia contemporaneamente a Tom Zé, deixou Salvador em 1960, não sem críticas ao ambiente de estagnação cultural e com o sentimento de que a cidade ainda mantinha o clima adormecido e submisso do período colonial. Mudou-se para o Rio de Janeiro com uma bolsa de estudos que lhe foi concedida pelo Ministério da Educação e da Cultura por intermédio de Nestor Duarte⁸⁰, seu tio, ex-deputado na Constituinte de 1946-1947 depois da saída de Getúlio Vargas da presidência, e secretário de Agricultura do Governo de Otávio Mangabeira na Bahia, contemporâneo da gestão de Anísio Teixeira na Secretaria de Educação deste mesmo governo.

No Rio de Janeiro, Rogério Duarte estudou na Escola de Belas-Artes, na Escolinha de Artes do Brasil e no Museu de Arte Moderna – onde foi aluno nos cursos de Otl Aicher, Tomas Maldonado, Alexandre Wollner e Max Bense. Em 1961 começou a trabalhar no escritório do designer Aloísio Magalhães, pioneiro no ramo do design no Brasil.

Aloísio Magalhães⁸¹ é um nome importante não só do design no Brasil, mas também um nome de destaque da construção de formulações e ações institucionais

⁸⁰ Assim a informação foi descrita por Teixeira: “O motivo de sua ida, em 1960, para o Rio de Janeiro, foi uma bolsa do Ministério da Educação de Cultura, com duração de quatro anos. A referida bolsa era para estudos especiais, o que conferiu a Duarte a liberdade de estudar qualquer assunto que lhe aprouvesse; tendo, porém, que enviar relatórios ao MEC sobre os estudos realizados. A bolsa lhe fora conferida por seu tio Nestor Duarte, então deputado federal.” (TEIXEIRA, 2008, p.44). No livro *Tropicaos*, Rogério Duarte descreve o seguinte sobre sua mudança para o Rio de Janeiro: “Eu sou sobrinho do professor Anísio Teixeira que até virou personagem de nota de dinheiro. Ele foi o cara que reformulou a educação no Brasil [...] Ganhei uma bolsa de estudos do INEP dada pelo Anísio Teixeira e fui para o Rio de Janeiro” (DUARTE, 2003, 142). Anísio Teixeira foi o diretor do INEP de 1951 até 1964, data do golpe militar.

⁸¹ Aloísio Magalhães, pernambucano, formou-se em Direito no começo dos anos de 1940. Ainda nesta década realiza trabalhos como pintor e como designer. Na década de 1950 faz um curso de museologia no Louvre, em Paris, e no retorno ao Brasil participa da II Bienal de São Paulo. Ao longo da década Aloísio segue realizando exposições e depois segue para os Estados Unidos para estagiar com Eugene Feldman. Em 1960 integra a representação brasileira na XXX Bienal de Veneza e abre o escritório de design no Rio de Janeiro, o M+N+P, depois PVDI. Em 1975, coordena a implantação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) e em 1979 assume a direção do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Em dissertação de mestrado sobre o CNRC, Zoy Anastassakis dedica uma parte de seu trabalho para expor sobre a relação entre Aloísio Magalhães, o design e a cultura brasileira, bem

relacionadas à questão cultural no Brasil. Em 1960, Aloísio abriu o escritório *M+N+P*, junto com Luiz Fernando Noronha e Artur Lício Pontual, que depois se transforma na PVDI – Produção Visual Design Industrial, fundada antes mesmo da inauguração da Escola Superior de Design Industrial (ESDI) - a primeira escola de design do Brasil, sediada no Rio de Janeiro, da qual ele foi um dos fundadores.

A experiência com Aloísio Magalhães aproximou Rogério Duarte das vanguardas artísticas e do design da ESDI - Escola de Desenho Industrial, concebida no começo dos anos de 1960. Estar ao lado de Aloísio Magalhaes e Alexandre Wollner⁸² fez Rogério Duarte receber as influências e ensinamentos das escolas alemãs de Bauhaus e de Ulm. Fato que foi fundamental na carreira de Rogério, pois diz ele que é a partir do desconforto que sente em “seguir” os princípios destas escolas que ele dá continuidade em seu trabalho. A marca deste período é o texto que escreve em 1965, “Notas sobre desenho industrial” na revista *Civilização Brasileira*. No tópico “Brasil” deste texto, Rogério indica

Em 1958, Lina Bo Bardi e Giancarlo Palanti criam o estúdio Palma em São Paulo, onde se começa a desenhar os primeiros móveis modernos do Brasil. Mas a produção é ainda em escala pequena e sem levar em conta a realidade brasileira [...] Depois Lina Bo Bardi inicia um curso de desenho industrial no MAM de São Paulo, também o primeiro do Brasil e com a mesma duração de dois anos. Mais tarde, Lina ensina desenho industrial durante três anos na Universidade de São Paulo. A partir das primeiras experiências, Lina Bo Bardi evoluiu para uma pesquisa aprofundada da realidade brasileira[...] A Escola Superior de Desenho Industrial é a iniciativa mais recente do gênero entre nós. Não é ainda tempo de julgar seus resultados porque ainda nem formou a primeira turma[...] Causa-nos um pouco de apreensão seu caráter de escola superior. Em país subdesenvolvido como o nosso, pode ficar absurdo o operacionalismo científico de Ulm[...] Confiamos no nosso poder de assimilação e transformação de influências, na nossa antropofagia. (DUARTE, 1965)

como também faz uma consideração sobre a contribuição pessoal de Aloísio enquanto uma figura de liderança dentro dos órgãos de governo que trabalhou. A autora também contrapõe diversas posições de estudiosos quanto à contribuição de Aloísio para o debate das políticas de patrimônio e bens culturais no Brasil (ANASTASSAKIS, 2007). Neste sentido, há também o trabalho “A Retórica da Perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil”, de José Reginaldo Gonçalves, em que explora as visões de Rodrigo Melo Franco de Andrade (que dirige o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional de 1937 a 1967) e de Aloísio Magalhães, contrastando nestes dois intelectuais as narrativas sobre patrimônio cultural como alegorias da formação nacional (GONÇALVES, 1996).

⁸² Alexandre Wollner foi um designer gráfico que estudou com Lina Bo Bardi no MASP na década de 1950 e foi selecionado por Max Bill para estudar na Escola de Ulm, na Alemanha, nesta mesma década. Ministrou cursos do MAM-RJ e esteve ligado à criação da ESDI no Rio de Janeiro em 1963.

Quanto à ESDI, Rogério afirmou em entrevista realizada por mim com o artista em novembro de 2013 por telefone que, em 1967, estava próximo a Carmem Portinho⁸³ quando ela assume a diretoria da Escola. A ESDI foi criada em 1963, e naquele período era uma das poucas escolas desta área (sendo a principal delas a de Ulm, na Alemanha). Contou em seu quadro de professores com o próprio Aloísio Magalhães, Alexandre Wollner, o crítico Frederico Moraes e Décio Pignatari.

A bolsa de estudos que Rogério Duarte ganhou para estudar no Rio de Janeiro termina em 1962. Então ele afirmou nesta mesma entrevista que me concedeu, sem entrar em detalhes quanto ao trabalho, que passa a ministrar cursos no MAM-RJ, substituindo Alexandre Wollner. Neste período é que Rogério conhece e passa a conviver com outros artistas que frequentavam o MAM-RJ, como o próprio Hélio Oiticica, de quem ele mais se aproximou e com quem mais tarde iniciou parceria artística – fizeram, por exemplo, o filme *Câncer* dirigido por Glauber Rocha, a intervenção “Apocalipopótese”, de 1968, e o debate “Amos-tragem da Cultura/Loucura Brasileira”, estes dois últimos realizados no MAM-RJ⁸⁴.

Neste período, Rogério viveu uma densa experiência e realizou muitas parcerias e projetos. Foi coordenador de artes plásticas do CPC da UNE no Rio de Janeiro e

⁸³ Carmem Portinho “formou-se em engenharia civil na Escola Politécnica da Universidade do Brasil, sendo a terceira mulher a se formar engenheira no país[...] Ainda na década de 1930, Carmen fez o primeiro curso de urbanismo do país [...]com a ascensão do jornalista Carlos Lacerda ao governo da Guanabara em 1962, Carmen pediu demissão do serviço público. Assumiu, então, a construção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Mam-RJ) [...] Em 1966, a convite do então governador Francisco Negrão de Lima, criou a Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi), uma experiência pioneira para a época[...] Carmen dirigiu a Esdi por 20 anos, só deixando o cargo quando a escola foi incorporada à Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Uerj), instituindo-se o rodízio para os cargos de direção” (Fonte: **Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro pós 1930**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/biografias/carmen_portinho>. Último acesso em: 10 jan. 2014).

⁸⁴ Sabrina Sant’Anna discutiu em sua dissertação de mestrado as redes de sociabilidade que fizeram emergir no Rio de Janeiro um movimento cultural em que se associaram artistas que buscavam uma inovação e mudança nas Artes Plásticas e que se designaram por diversos nomes: “Grupo Frente”, “Concretismo” e, finalmente, “Neoconcretismo”. Segundo Sant’Anna, uma vez enquadrados sob o nome de *Concretismo carioca*, foram sendo tomados como um grupo uno e analisados do ponto de vista de um marco identitário e da conformação de um discurso coletivo que parecia capaz de os lançar no mundo das artes, para além de conceitos e designações outras. Uma das formas que a autora encontrou de tentar entender a formação e a trajetória deste grupo de artistas foi ver o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro como o espaço de sociabilidade em que o grupo havia emergido e sobre o qual havia construído sua identidade. E assim discute as diferentes percepções a respeito do tempo e de concepção da modernidade que caracteriza o MAM-RJ, com um projeto de futuro, em que a modernidade era ainda um processo a ser realizado (SANT’ANNA, 2004).

afirma que fez todos os cartazes políticos da UNE em 1964, destruídos com o incêndio do prédio no período ditatorial (DUARTE, 2003). Rogério fazia parte da UNE desde sua fundação, segundo disse no depoimento que me deu em novembro de 2013.

Rogério Duarte chegou ao Rio de Janeiro anos antes de Caetano Veloso, Maria Bethânia, Duda Machado e os demais baianos citados neste trabalho. No período em que foi diretor de arte da Editora Vozes, na segunda metade da década de 1960, morou no Solar da Fossa com Caetano Veloso, Duda Machado, Paulinho da Viola e Zé Keti, com uma convivência intensa com Torquato Neto, José Agrippino de Paula, Hélio Oiticica e outros. O Solar, famoso na época por abrigar artistas e intelectuais jovens, era uma pensão: “um casarão branco, com esquadrias azuis, em estilo colonial, que ficava bem perto da cervejaria Canecão, na encosta do Morro Babilônia, no bairro de Botafogo”. Foi demolido na década de 1970 para construção do shopping Rio Sul (CALADO, 1998, p.89).

Rogério revela em “Tropicaos” dois momentos fundamentais de sua vida no Rio de Janeiro na década de 1960. O primeiro foi a experiência no MAM e o estágio com Aloísio Magalhães, que o colocou em contato com a produção de vanguarda das artes plásticas e do design que estavam sendo feitos no Brasil. O segundo foi a convivência com diversos artistas que giravam em torno do Solar da Fossa, que permitia que houvesse uma ampla discussão das questões artísticas, nas artes plásticas, na música, no cinema e na literatura, que o influenciavam naquilo que planejava executar como resultado de seu trabalho. Para Rogério, este momento caracteriza um período em que se desvencilha dos conceitos acadêmicos para produção num processo de criação coletiva, pois o *grupo* era fundamental.

Caetano Veloso também comenta o período em “Verdade Tropical”, dizendo que mesmo antes de Rogério se mudar para o Solar da Fossa as conversas que mantinham ele (Caetano), Rogério e José Agrippino lhe mostravam outros pontos de vista não convencionais sobre as questões artísticas e filosóficas, fundamentais para conceber o que expressara no tropicalismo – por isso é dito sobre a influência intelectual que Rogério teve sobre Caetano.

Esse conjunto de temas surgiu entre mim e Rogério casualmente. A princípio, nossas conversas – que se estendiam até a madrugada no solar e não raro continuavam na casa dele em Santa Teresa, onde eu

muitas vezes ficava para dormir – consistiam em considerações a respeito do que acontecia à nossa volta (teatro, cinema, canção popular – além de comentários meio morais meio psicológicos sobre o comportamento de conhecidos, ou a mera maledicência), quando não se resumiam a monólogos inspirados de Rogério que podiam ter como tema Proust, Mozart, Heidegger, Villa Lobos ou Lota Macedo Soares (todos esses autores e personagens cuja intimidade eu não tinha sequer ambição de partilhar, bastando-me a felicidade de ouvir Rogério sobre eles [...]) (VELOSO, 1997, p.113)

E os trabalhos famosos de Rogério Duarte como designer começam já nesta década de 1960, em que faz o cartaz do filme “Deus e o diabo na terra do sol”, de Glauber Rocha; a capa do disco homônimo de Caetano Veloso, de 1967, que contém a canção “Alegria, Alegria”; a capa do disco homônimo de Gilberto Gil, também chamado “Frevo Rasgado”, de 1968; e a capa do disco “Barra 69”, do show de despedida de Caetano e Gil, em 1969.

É interessante notar como na equipe de “Deus e o diabo na terra do sol” estavam envolvidas pessoas de diferentes áreas e ligadas às mais diferentes estéticas, como os atores Yoná Magalhães, Othon Bastos, a artista Lygia Pape que faz o letreiro do filme, a gravura e cartaz eram de Calazans Neto, assistência de Paulo Gil Soares e Walter Lima Júnior, violão de Sérgio Ricardo. E este filme de Glauber Rocha foi lançado no Rio de Janeiro em 1964.

Já as primeiras capas de disco que Rogério faz para Caetano Veloso e Gilberto Gil são do final da década, 1967 e 1968. As formas do projeto gráfico de Rogério das capas dos primeiros discos de Caetano e Gil de alguma forma apontam para uma mesma ideia sobre a sonoridade que Caetano e Gil estavam desenvolvendo naquele período – que ainda não continha a radicalização que viria com a eclosão da Tropicália, mas também já não era mais um momento musical que forjava imagens como a do disco “Domingo”, de Caetano, e de “Louvação”, de Gil. Estes, muito ligados a um regionalismo sonoro e poético, expressos pela nostalgia e melancolia da vontade do retorno à Bahia, contidos em “Domingo”; e por temas locais em “Louvação”. O primeiro, como já mencionado neste trabalho, era uma imersão na estética bossanovista. Enquanto que o disco de Gil apresentava certa ligação com um tipo de sonoridade que mostra a influência da “música nordestina” sobre o compositor, sobressaindo-se ali canções com temáticas como a de “Louvação” ou “Viramundo”.

Já o disco de Caetano de 1967 para o qual Rogério faz a capa é aberto pela canção “Tropicália” e ali encontram-se canções com o arrojo harmônico e melódico de “Clarice”, “Superbacana”, “Paisagem útil” e “Soy loco por ti, América”. Elas esboçam não só uma imagem de um Rio de Janeiro e suas modernidades (automóveis, aterro do flamengo, etc.), mas também as colagens e utilização de símbolos e simbologias que Caetano utilizava em suas canções – a exemplo de “Alegria, alegria” e “Tropicália” com Bomba e Brigitte Bardot; o carnaval, a Bahia e o monumento no planalto central do país. E ainda trazem uma nova visão sobre estar no Rio de Janeiro – Caetano já não está mais “só preparando a hora de voltar”, como em “Domingo”, mas parece aceitar a ida solitária para a capital, “nem chorando nem sorrindo/ sozinho”. A questão implícita na canção de letra “Soy loco por ti, América” de José Carlos Capinan e música de Gilberto Gil sobre a morte de Che Guevara esboça uma posição política dentro do papel cultural que assumiam enquanto músicos e compositores.

Sobre a capa do disco de Caetano Veloso, Rogério Duarte tenta explicar

Era uma espécie de *ready made* porque aquela ilustração era um padrão, como certos tipos de gravuras medievais com um dragão que vem de um quadro de Rafael. Depois se torna gravura popular, daí vira um clichê e muitos artistas trabalham com aquele desenho, aquele tema, como acontece também na poesia. Na ocasião eu utilizava um trabalho já existente. Fazia uma metalinguagem em cima disso, usando inclusive fotografia. Era uma violência com aquela obra de arte, mas foi muito elogiada porque era mais colorida e tinha uma produção um pouco mais desenvolvida do que o que habitualmente se fazia para os artistas (DUARTE, 2009, p. 99)

Já sobre a capa do disco de Gil, Rogério descreve

Contemporâneo a esse primeiro disco de Caetano, foi o LP de Gilberto Gil, que tem ele com aquele fardão da Academia Brasileira de Letras. Na contracapa eu coloquei um texto meu onde escrevi que era um texto de Gilberto Gil psicografado por mim, que dizia: ‘Eu sempre estive nu. Na Academia de Acordeon Regina tocando ‘La Cumparsita’ eu estava nu. (...) A nudez é a soma de todas as roupas’. (ibid., p.141)

A estética das capas de discos pode ser vista de diversas maneiras. Desde o começo dos anos de 1950 com o desenvolvimento do formato LP e sua consolidação no mercado, este meio foi sendo utilizado por determinados gêneros musicais como o jazz, cujas capas de discos desde início daquela década eram elaboradas por designers. Um exemplo é apresentado por Herom Vargas (VARGAS, 2013) em sua pesquisa sobre

“Experimentalismo e inovação na música popular brasileira nos anos 1970” para a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Segundo o pesquisador, o desenvolvimento do rock e da contracultura no Brasil trazem uma virada do disco e do design da capa. Antes, os desenhos das capas de discos não atentavam para a identidade do artista e se submetiam às estratégias de divulgação das gravadoras. Assim, a mudança significou mais do que apenas a inclusão de novos elementos nas capas, pois a partir do momento em que o LP passou a ser um suporte de criação e prestígio para o designer, a identidade do artista do álbum e de sua obra tornaram-se mais importantes.

Porém, enxergo no caso analisado algo que vai além da questão da divulgação, da criação de uma identidade visual para o artista ou um meio do designer alcançar visibilidade, aproveitando-se da circulação dos discos e da absorção da música popular pelas diversas camadas da população. As formas do design de Rogério Duarte são uma espécie de “marca registrada” do trabalho do artista, e a “cara” da Tropicália, inclusive em suas representações hoje, formando uma estética de tal forma imbricada naquela construção musical que pode-se dizer que convergem a representação gráfica e a representação sonora, constituindo uma espécie de “totalidade”. Como já vimos, a ligação entre os músicos baianos e Rogério Duarte foi intensa, indo além da influência intelectual da caracterização de Rogério Duarte como “guru” da Tropicália.

A atuação de Rogério Duarte e de sua produção também vai além do período destacado. Foi dele a ideia da intervenção artística “Apocalipopótese” em 1968, que reuniu artistas plásticos que haviam feito parte do grupo neoconcreto carioca, juntamente com Hélio Oiticica, com quem morava neste período na afamada casa do artista plástico no Jardim Botânico. Os dois idealizaram diversas obras, dentre elas o filme “Câncer”, filmado por Glauber Rocha em 1968 e finalizado em 1972, e que faz parte das produções chamadas de “marginal” na cultura brasileira – com cena mostrada no documentário “Tropicália” de Marcelo Machado.

A aparição de Rogério Duarte no documentário de Machado, em 2013, mostra que há uma abertura para se pensar a Tropicália em questões fundamentais que ela motivou outrora e são hoje pouco exploradas. Mesmo que um dos motivos para esta parte da história ter sido pouco explorada seja o fato de esta época ter sido de muito conflito entre os artistas, por questões diversas: políticas, estéticas, pessoais, etc. A voz

de Rogério Duarte é fundamental no entendimento do processo deste movimento, sua concepção, sua formação e desenvolvimento, assim como na imagem que se tem da Tropicália atualmente. Ainda que o protagonismo de Caetano Veloso e Gilberto Gil seja inegável, como disseram Capinan e o próprio Rogério Duarte, focalizar a participação de outros personagens não implica apenas em dar-lhes visibilidade, uma vez que também foram importantes no movimento, mas também dar espaço para observar outros aspectos formadores do movimento que tem sido pouco explorados.

4.2.2 Dicinho

Para finalizar a ideia da comunicação visual que compunha o *corpus* do movimento tropicalista e a argumentação sobre os artistas envolvidos nesta produção, que ficaram nos bastidores do movimento por diversos motivos, gostaria de abordar ainda outra questão que toca o movimento tropicalista, mas não está ligada ao seu eixo central. É a figura do artista plástico baiano Adílson Costa Carvalho, Dicinho.

Dicinho nasceu em 1945 em Jequié, no interior da Bahia, e não faz parte dos artistas que vieram para Salvador na década de 1950 ou começo da década de 1960 como seus conterrâneos Waly Salomão e o próprio Rogério Duarte⁸⁵. O percurso de Dicinho entre Jequié/Salvador/São Paulo/Rio de Janeiro é diferente tanto no sentido, quanto na cronologia. Dicinho larga o emprego em Jequié para ir a São Paulo, onde passa um tempo até o dinheiro que havia juntado acabar e ali vê as apresentações de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Maria Bethânia. Depois ele passa um tempo em Salvador, trabalhando em um ateliê que montara junto com o também jequieense Lula Martins no pelourinho, no ano de 1967. Neste período, Edinízio em passagem pela cidade vê alguns trabalhos de couro que Dicinho estava fazendo e o convida para ir para São Paulo, para trabalharem juntos. Segundo Dona Dina Risério, em uma das conversas que mantivemos no ano de 2013, houve um período em que as sandálias em couro feitas

⁸⁵ Além de Lula Martins e “Cesar Zama, militante underground que voltou para Jequié onde se tornou advogado; Jorge Salomão, irmão de Waly, artista performático” (“A tropicália vista por dentro”, Carlos Helí, Jornal do Brasil – referência sem data em: www.dopropriobolso.com.br) – sendo todos estes partes do que seria chamado “grupo de Jequié”.

por Dicinho eram usadas em toda a cidade, se tornando um trabalho autoral⁸⁶ e marcante entre os jovens.

Segundo o próprio Dicinho, ele chegou definitivamente a São Paulo entre 1968 e 1969, passando a trabalhar ali juntamente com o amigo Edinízio Ribeiro Primo, também artista plástico, em ateliê próximo ao centro da cidade. O ateliê ficava numa vila da Rua Coronel José Eusébio, em uma travessa da Av. Consolação. A partir do ateliê muitas coisas aconteceram, Dicinho conta que ali em São Paulo reencontrou Waly Salomão, amigo de Jequié, e através dele e de Edinízio ficou conhecendo Gal Costa e José Celso Martinez Corrêa. Já nos idos de 1968/1969, Dicinho relembra que Carlos Marighella estava em plena atividade em São Paulo e que mataram o militante comunista muito próximo do local onde ficava o ateliê em que trabalhava com Edinízio. A cidade ficou toda sitiada pela polícia neste momento, que fechava o cerco contra Marighella e todas as pessoas que julgavam próximas a ele. E, numa lista elaborada pela polícia, Dicinho diz que era uma das pessoas que estava entre as mais procuradas por “subversão” à ordem. Neste período enfrentaram muitas revistas da polícia, prisões e amigos que desapareciam e voltavam com marcas das torturas pedindo ajuda e abrigo no ateliê. Assim como abrigavam membros dos grupos e organizações da revolução armada quando algum amigo aparecia e os pedia.

Junto com Edinízio, que estudava artes plásticas na Fundação Álvares Penteado e a esta época havia chamado atenção da arquiteta Lina Bo Bardi, os dois realizam o cenário e o figurino da peça “Na selva das cidades”, texto de Bertolt Brecht montada pelo teatro Oficina de José Celso Martinez Correa em 1969, cuja pesquisa para modelagem do espaço fora feita por Lina.

Os anos em São Paulo são descritos por Dicinho como de muita dureza, pois além da dificuldade financeira em que viviam, a censura do regime militar estava acirrada. Mas em São Paulo Dicinho construiu uma relação com Lina e Pietro Bardi, que resultaria em algumas exposições do artista na década de 1970. Dicinho se imiscuiu

⁸⁶ Antônio Risério em um texto para a exposição “Espaço aberto – Dicinho Cor e Movimento” escreveu: “No plano da pintura, mais estritamente, ele brinca nas onze. Se a pintura em certo momento, suprimiu o objeto para, mais tarde, tentar romper a moldura, lá está Dicinho fazendo do espelho uma tela para se concentrar fundamentalmente no artesanato da moldura, trançada a palha ou transada a couro (e ainda fazendo umas sandálias com o material que sobra). Mas também lá está ele, entre alusões a Van Gogh e Tarsila, brincando cores puras em traços francamente figurativos.”

no meio de artistas e realizadores culturais por intermédio da parceria com Edinízio e pela relação que mantinha principalmente com Waly Salomão.

Era Waly Salomão que, em meados de 1960, estudando Direito em Salvador, mandava textos, livros e atualizações sobre o cenário político e cultural, para que, ainda em Jequié, Dicinho e o grupo de amigos poetas e artistas da cidade recebessem os textos, mantendo aquela conexão. No período, chegaram a fundar um partido comunista de Jequié.

Os trabalhos mais famosos de Dicinho são as capas do disco de Gal Costa, *Gal*, de 1969; do disco de Moraes Moreira, *Cara Coração*, de 1976; a roupa usada por Jards Macalé em sua apresentação da canção *Gotham City* (parceria com o poeta José Carlos Capinan) no IV Festival Internacional da Canção, em 1969. Em texto c para a exposição “Espaço aberto”, Antônio Risério diz

Dicinho é um criador visual, a expressão ‘artes plásticas’ cobre apenas pequena faixa do largo espectro da criação visual, e a verdade é que Dicinho passeia livremente nos campos do visível. Ele tanto participa de exposições coletivas e individuais de pintura quanto transa o visual do show de Gal Costa no Teatro Oficina; tanto cria a capa do disco *Cara e Coração* de Moraes Moreira quanto desenha para as revistas *Realidade*, *Planeta* e *Pop*, e os jornais *Flor do Mal*, *Verbo encantado* e *Jornal da Tarde*; tanto mistura um curso de arte na Bahia quanto participa da execução dos figurinos da peça *Na selva da cidade*, dirigida pelo Zé Celso Martinez, além de dançar, é claro [...]

Já Edinízio é autor da capa do antológico disco da carreira de Gilberto Gil, *Expresso 2222* de 1972. E é curioso como o nome de Edinízio foi apagado quase que completamente da memória do movimento. Edinízio e Dicinho foram severamente perseguidos pela ditadura militar, chegando a figurar entre os 20 nomes mais procurados na lista da polícia. No final da década de 1960 e início de 1970, fugiram para a cidade de Ibirataia no sul da Bahia. Porém, Edinízio, em viagem a Búzios, no Rio de Janeiro, em data não encontrada, desaparece misteriosamente e é tido como vítima de afogamento num lago da cidade. Edinízio foi o autor da capa do álbum homônimo de Gal Costa gravado em 1968 e lançado em 1969 (um álbum antes daquele da capa de Dicinho).

O álbum de Gal Costa, “Gal”, de 1969, pode ou não fazer parte do arcabouço de obras consideradas tropicalistas, dependendo da visão que se tem do movimento, como

tendo sido delimitado entre os anos de 1967 e 1968/69, ou como tendo duas fases, uma *mass media* e outra *underground*, como em Teixeira (2008). Porém, o disco, que foi apresentado no *boom* de imagens da montagem do filme “Tropicália” de Marcelo Machado, como descrito no primeiro capítulo, é uma imersão na radicalidade da mudança sonora no repertório da cantora prevista por Caetano Veloso e Rogério Duarte. O disco parece estar completamente dentro desta estética radicalizada de uma tonalidade em que o rock, o trabalho com as guitarras, a “psicodelia” e as experimentações ficaram mais intensas e estão presentes em todas as faixas do disco. Pois a cantora havia esboçado algo parecido no disco anterior, também lançado em 1969, mas apenas em algumas faixas como “Divino, maravilhoso” e “Se você pensa” (de Roberto e Erasmo Carlos).

A capa do disco “Gal” é uma representação de Gal Costa e seu cabelo, desenhado em lápis Caran D’Ache. Seu rosto, pintado de um verde escuro, é quase que escondido pela sua cabeleira composta por figuras com ares sombrios e um colorido forte que traduzia bem aqueles tempos – como a ave de rapina que representa como agiam as forças da ditadura de forma “barra pesada”, como diz Dircinho. “Dircinho”, citado na letra de *Meu nome é Gal*, é o Dircinho descrito acima, que ainda faz, junto com Waly Salomão e Capinan o cenário do show de Gal tanto do disco *Gal*, como do show *Fa-Tal*. Porém, o período é bastante conturbado, há muitos desentendimentos e desavenças que acabam por separar estes artistas durante as realizações destes trabalhos.

O disco *Gal* contém letras de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Jorge Ben, Jards Macalé e José Carlos Capinan, além da faixa que ficou famosa e caracterizou a cantora naquele período: *Meu nome é Gal*, composição de Roberto e Erasmo Carlos, cuja letra traz um trecho em que Gal deixa a banda tocando enquanto diz

Meu nome é Gal, tenho 24 anos
Nasci na Barra Avenida, Bahia
Todo dia eu sonho alguém pra mim
Acredito em Deus, gosto de baile, cinema
Admiro Caetano, Gil, Roberto, Erasmo,
Macalé, Paulinho da Viola, Lanny,
Rogério Sganzerla, Jorge Ben, Rogério Duprat,
Waly, Dircinho, Nando,
E o pessoal da pesada
E se um dia eu tiver alguém com bastante amor pra me dar
Não precisa sobrenome
Pois é o amor que faz o homem

O trecho é interessante por diversos motivos. Destaca-se, entretanto, a descrição das pessoas que estão de alguma forma se relacionando e que formam o meio artístico, musical e visual do momento que sucede o exílio de Caetano e Gil, a prisão de Rogério Duarte e a mudança para Londres de Oiticica, Torquato Neto, Mautner e Macalé. Além disso, aglutina nomes que eram considerados de forma isolada de acordo com o grupo ou estilo musical ao qual estavam ligados, a exemplo do que ocorreu depois da disputa e separação entre MPB e Jovem Guarda; apresenta Paulinho da Viola, o sambista da Portela, que também foi morador do Solar da Fossa e representante legitimado da cultura popular do samba carioca, citado na canção *A voz do morto* de Caetano Veloso. A letra aponta para os cineastas marginais que sucedem o tropicalismo enquanto movimento e para a “turma da pesada”, numa referência ao “grupo de Jequié” - artistas que chegaram ao cenário da produção artística e cultural de São Paulo e do Rio de Janeiro em fins de 1960, dando continuidade ao fluxo de movimentação entre Salvador e as capitais “sudestinas”.

Neste período “underground” da tropicália caracterizava-se uma relação mais radical quanto ao rompimento com as regras e formas de comercialização e comportamentos exigidos para que as produções artísticas circulassem nos meios de comunicação de massas. E isto desencadeou diversos conflitos entre os artistas, que ora os separavam, ora os reaproximavam novamente. Assim, as memórias atuais sobre as atuações que mantiveram em conjunto por exemplo Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa com Capinam, Dicinho e Waly Salomão são muito confusas, sendo difícil montar um quebra-cabeça histórico e cronológico com suas produções e atuações. Isto porque também estavam em constante trânsito entre Bahia, Rio de Janeiro e São Paulo, tanto morando, como trabalhando.

O apagamento ou não reconhecimento de artistas como Dicinho e Edinízio torna difícil a reconstrução da história cultural de que participaram e a identificação de todas as obras que fizeram com o *grupo* baiano neste período. Mesmo nas entrevistas realizadas e no material levantado com elas, não foi possível para esta dissertação dar uma organização às memórias contadas pelos artistas. Como a bibliografia é quase inexistente, o trabalho se torna ainda mais difícil. Em dezembro de 2013, recebi por correios um conjunto de recortes de textos que me foi enviado de Jequié pelo poeta Maurício Bastos. Um deles é um texto sobre Dicinho, assinado por Miguel Mensitieri,

sem referência, em que estão assinaladas algumas exposições do artista: “No Japão, década de 70; Anunciação, Museu de artes de São Paulo; 400 anos de arte e antiguidades no Brasil, década de 70, São Paulo”, mas sem maiores especificações sobre as datas e trabalhos das exposições.

A trajetória de Dcinho é longa e bastante importante, mas não constitui o objetivo deste trabalho descrevê-la de forma profunda e nem a pesquisa realizada foi suficiente para fazê-lo. Apenas a título de compreensão da formação de sociabilidades e de explicitação sobre a configuração do cenário cultural após o exílio de Caetano e Gil, sobre o que significa o tropicalismo naquele período em solo brasileiro é que torna-se fundamental trazer aqui a participação de Dcinho. Havia, além da Marginália que começara a se organizar antes do marco do exílio, uma turma cujas sociabilidades, estética e ações artísticas – bem como a origem baiana – ocupava um lugar que não é considerado nem Tropicália, nem Marginália, mas que estava ali mais do que dialogando com estes dois movimentos, estava produzindo junto, interseccionado com eles. As sociabilidades que se desenvolvem a partir e em torno de indivíduos como Rogério Duarte e Dcinho, são parte de uma malha comum naquele cenário. Dela participa o grupo que tem sido destacado desde o início, do cinema novo, do teatro Oficina, Hélio Oiticica, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa – e Waly Salomão, Torquato Neto, José Carlos Capinan, etc. (Ver trabalho conjunto de Dcinho e Capinan no Anexo de imagens).

Dcinho é considerado por Rogério Duarte como o “ágora da Tropicália”. Assim como ele diz que Rogério foi o “Ezra Pound da Tropicália” – ambos domínios ainda desconhecidos na literatura sobre o tema e a ser investigado. Em entrevista realizada em 9 de janeiro de 2013, Dcinho diz que a Tropicália, no que seria a hipótese sobre a sua *presença*, extensa representação e importância cultural hoje, é como Krishna ou os Hereros⁸⁷, “não planifica o fim”. Dcinho é considerado por Rogério Duarte e por estudiosos e críticos do Tropicalismo, como Narlan Teixeira, como um artista que fazia um sentido na convergência estética do movimento tropicalista⁸⁸. A inclusão ou a

⁸⁷ Povo banto que habita a Namíbia, o Botsuana e Angola, com características sociais específicas em cada lugar. A etnia na Angola foi objeto de estudo do fotógrafo Sérgio Guerra, cujo resultado do trabalho contou com uma parceria com Dcinho, que realizou três esculturas representativas do trabalho do fotógrafo para ser enviada a Luanda e a duas capitais brasileiras.

⁸⁸ Rogério Duarte o faz em texto intitulado “Mestre Dcinho: o Ágora da Tropicália” e impresso em cartaz para exposição do artista (material cedido pessoalmente pelo próprio Dcinho em encontro em janeiro de

nomeação de Dcinho ao grupo do tropicalismo ou como tropicalista foge à concepção espaço-temporal do movimento deflagrado pela movimentação musical, precedida pela movimentação e agrupamento entre artistas plásticos, o teatro e a literatura, que fica entre 1967-68/69. Talvez seja uma tendência da crítica atual tentar expandir o escopo tropicalista ao autorizar outros nomes a falarem dela com autoridade – como é o caso de incluir na discussão tropicalista os nomes de Jards Macalé e Jorge Mautner⁸⁹.

Macalé fazia parte do cenário musical no contexto da Tropicália, ainda que não tenha participado exatamente dos mesmos eventos que Gil e Caetano, mas estava ali no mesmo ambiente, dividindo o espaço da produção artística em que os trabalhos destes artistas inevitavelmente se cruzavam. Macalé estabeleceu parcerias com Maria Bethânia, Capinan, Waly Salomão, Gilberto Gil e Glauber Rocha vivenciando o espectro da “filosofia tropicalista”. Ele se sobressai quando participa do IV Festival Internacional da Canção com a apresentação de “Gotham City” usando roupa feita por Dcinho, situação em que não é compreendido pela plateia do festival, desde muito conhecida pela paixão que expressava nas reações às músicas.

E tanto Rogério Duarte quanto Dcinho, assim como Macalé e Mautner são *hoje* personalidades cujas estéticas e reflexões foram fundamentais para a composição do cenário. “Tropicalistas” ou não, é interessante saber que havia dissensões, extensões, oposições, aproximações e complementaridades àquele pensamento proferidos por, principalmente, Caetano e Gil. E mesmo que estes artistas tanto à época, quanto fora do biênio 68/69, seguiram carreiras que independeram e independem de uma ligação estética ou filosófica com o movimento.

2013); já Narlan Teixeira o faz em texto intitulado “Dcinho: o Vitor Brecheret da Tropicália” (texto não publicado) em alusão às habilidades do artista com a escultura.

⁸⁹ Macalé participou no ano de 2012 de uma palestra realizada junto com o poeta Capinan no evento “Sarau de ideias – Da Semana de 22 ao Mangue Beat”, realizada pelo Centro Cultural Banco do Brasil, intitulada “Tropicália e Contracultura” que trazia a seguinte descrição da curadoria do evento: “Foi na voz e nas atitudes de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Torquato Neto, Capinan, Macalé que o Brasil entrou definitivamente na libertária cultura jovem dos anos 1960\70. O que a experiência tropicalista, com sua ousadia e desbunde, deve à Contracultura?” (Rio de Janeiro, 17 de julho de 2012). O compositor havia trabalhado como violonista no grupo Opinião e dirigido alguns shows de Maria Bethânia, de quem era bem próximo. Macalé faz diversos trabalhos ainda em parceria com Capinan, Gal Costa, Gilberto Gil e Torquato Neto. Jorge Mautner, membro do Partido Comunista desde o começo dos anos de 1960, é preso quando é implantada a ditadura militar e, quando solto, se muda para os Estados Unidos. Em 1970 vai para Londres e é lá se aproxima de Gilberto Gil e Caetano Veloso.

Como demonstrado nos exemplos a respeito do atual interesse sobre a Tropicália, vem-se consolidando a autoridade esboçada na voz de Rogério Duarte, que vem sendo cada vez mais lembrado como importante para a deflagração do movimento. E isto pode até não ficar claro à primeira vista de sua participação no documentário de Marcelo Machado, ou na sua exposição recente em Frankfurt, na gravação recente de Caetano de uma música sua, até mesmo na tese de Teixeira (2008) sobre ele, “Inventário do Caos: Rogério Duarte, Tropicália e Pós-modernismo”, mas esta autoridade que se supõe ou se esboça atribuir a Rogério não é apenas porque, de uma forma simples, ele elaborou uma construção de um argumento sobre a UNE que despertou Caetano para, então, planejar um movimento musical – e então ele se tornara o “guru” de Caetano e o “filósofo” da Tropicália –, mas pela conjunção de uma obra e uma trajetória que permeou todos estes aspectos.

E a linguagem visual da Tropicália, tal como trabalhada nos dois artistas apontados, Rogério Duarte e Dcinho, que além de aparecer como um estética marcante do período foi associada ao movimento tanto naquele momento quanto o é hoje – vide a inclusão da capa do disco de Gal Costa no *boom* de imagens do filme “Tropicália” de Marcelo Machado e os diversos cartazes publicitários e artísticos que são feitos hoje invocando uma “estética tropical” como referência para as concepções dos trabalhos, como o cartaz de Evertt Souza a venda na galeria digital Urban Arts, e os cartazes feitos pelo designer Gabriel Martins em que afirma sobre sua “estética tropical e caleidoscópica” – ver Anexo de imagens.

Nem tudo que se diz “tropical” hoje está sob influência do tropicalismo, enquanto o movimento ocorrido na década de 1960. Mas a imagem tropical tal como o tropicalismo invocou em suas apresentações da “fase mass media”, nas letras das canções como *Marginalia II*, e nos figurinos e capas de discos, é utilizada hoje como definição de uma influência para as novas produções publicitárias e artísticas – o que fica bastante visível no design gráfico de cartazes para artistas e festas, que incluem araras, plantas e bananeiras, muitas cores e outros símbolos da “tropicalidade”. Muitas vezes também a referência é feita de forma mais direta, reproduzem o rosto, uma frase ou um movimento corporal de figuras do tropicalismo: Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal Costa.

Conclusão

Tendo em vista o aspecto abordado no quarto capítulo com os trabalhos de Rogério Duarte e Dicinho, que tensionam a delimitação temporal do movimento tropicalista como tendo durado entre 1967 e 1968/ 1969, é possível questionar, depois da disseminação de ideias que penetraram com tanta violência na ideologização política por que passava a produção cultural brasileira “intelectualizada”, o que implica falar em “fim” ou estabelecer marcos de delimitação de uma história que não é “interrompida” ou seguida por um “vazio”?

Bem como foi fundamental para o desenrolar deste trabalho questionar um marco que estabelece a origem do movimento. Pois, como foi demonstrado, perde-se assim os aspectos mais sutis que ligam as pessoas com interesses, atividades e movimentos comuns, gerando trocas e interações. Em torno deste questionamento sobre os dois momentos, o da “origem” e o do “fim” do tropicalismo, é que se desenrolaram os principais argumentos que tentei trazer à tona sobre o movimento tropicalista: o da *presença* tropicalista e a relação do movimento com a Bahia.

A presença, que caracteriza o fato de a Tropicália aparecer como uma referência disseminada em diversos âmbitos da produção cultural e artística, da moda, do comércio, dos estudos acadêmicos, etc., representa que o movimento é uma memória ativa, que adquiriu uma importância no imaginário social da construção de um cenário cultural brasileiro.

Refletindo sobre a presença através do documentário de Marcelo Machado pude perceber que este filme foi um exemplo que uniu dois argumentos centrais para a construção do trabalho. Ao tentar buscar apresentar um novo panorama histórico sobre o movimento tropicalista nos dias de hoje, ainda que o documentário traga imagens inéditas sobre o período, que frise como os acontecimentos políticos moldavam de alguma forma a organização social, cultural e artística naquele momento da segunda metade da década de 1960, e que esboce demonstrar a relação que o âmbito musical do tropicalismo teve com as demais linguagens artísticas, seu discurso não apresenta nada de novo em relação à configuração tropicalista. O discurso apresentado no filme não expande-se para além da bibliografia mais utilizada sobre o tema, como os trabalhos de Carlos Calado (1995, 1997), Christopher Dunn (2008) e Carlos Basualdo (2007).

Especificamente, o filme não traz de modo consistente a relação entre a Tropicália e a Bahia, ainda que coloque esta relação num momento posterior ao do exílio dos músicos Caetano Veloso e Gilberto Gil, como lugar de origem e porto acolhedor quando eles retornam ao Brasil. Ainda assim, o filme “Tropicália” de Marcelo Machado, que estreou em 2012, é uma material cinematográfico interessante, pois sua configuração enquanto tal inova dentro da própria linguagem do cinema e dos documentários que tem sido produzido no Brasil sobre a questão musical, porque foge à narrativa construída sobre entrevistas com artistas e críticos ou que se foca em apenas em um artista. O filme é sobre o movimento, tem uma força narrativa contida mais nas imagens e na trilha sonora, na pesquisa de arquivo de imagens, e assim consegue imbricar a questão artística e política na descrição do cenário cultural brasileiro no qual o movimento tropicalista se desenrola.

Conjugando ainda a questão da presença e do descentramento do discurso histórico sobre a tropicália através do exemplo do filme de Machado, este parece se atentar para a possibilidade de autorizar outras vozes que não apenas Caetano Veloso ou Gilberto Gil a falarem sobre o movimento e sobre o período – neste sentido, além dos ex-integrantes dos Mutantes, o filme traz depoimentos atuais de Rogério Duarte. Rogério, na perspectiva da análise de Teixeira (2008), é um artista fundamental para a gestão do tropicalismo em diversos níveis, tanto no intelectual, como no artístico, que foi deixado de lado nas análises “contemporâneas” do movimento.

Mas a questão que intentei demonstrar é que não é apenas a reinserção de algumas vozes na história do tropicalismo, tornando-as autorizadas a reconstruir a memória do movimento, que é necessário para começar-se a pensar a presença tropicalista nos dias de hoje como referência para as novas produções artísticas e como objeto de estudo da história cultural. Pensar o alargamento das teias de relações que foram tecidas pelos artistas desde um momento prévio à eclosão do movimento em São Paulo, especialmente na formação destes artistas na cidade de Salvador e, depois, na inserção no campo de trabalho no Rio de Janeiro, além de desmontar um discurso cristalizado por marcos de origem e fim, traz uma compreensão mais ampla sobre o movimento, sobre o contexto social e político, sobre o tipo de produção artística e cultural que estava se desenvolvendo no Brasil na década de 1960 e sobre como eram pensados pressupostos para uma arte brasileira, nacional.

A Tropicália foi um movimento levado a cabo por baianos, que envolveu cariocas e paulistas, e eclodiu na cidade de São Paulo nos festivais de música popular que eram transmitidos pelas redes de televisão que se consolidavam na década de 1960 no Brasil. É assim que a tropicália tem aparecido na bibliografia sobre o tema, como no artigo recente de Monteiro (2013). E um dos objetivos deste trabalho foi questionar o porquê de se falar sempre dos baianos, caracterizá-los enquanto tal, esboçar contar um pouco sobre a origem deles - principalmente Caetano Veloso e Gilberto Gil, em primeiro plano, e depois Gal Costa e Tom Zé, em segundo (CALADO, 1998; DUNN, 2008) – mas não explicar a conexão que há entre o que implica o *ser baiano* e a eclosão da Tropicália. E o que pôde ser constatado é que cidade de Salvador, ao longo dos anos de 1950 e 1960, passou por um processo de “desprovincianização” que ocorreu principalmente em âmbito cultural, promovido por diversas instituições e atividades realizadas na cidade.

A expansão e modernização da Universidade da Bahia sob o reitorado de Edgar Santos agregou a sua volta tanto figuras locais interessadas em promover esta modernização, como Diógenes Rebouças e Anísio Teixeira, como reuniu ali nomes “de peso” e com experiência para coordenar a execução de uma pulsão cultural, artística e intelectual, como, por exemplo, Lina Bo Bardi, Hans-Joachim Koellreutter e Agostinho da Silva. Este complexo cenário de composição da Universidade já não deixaria que ela fosse considerada um farol solitário, pois estava inserida num contexto mais amplo da configuração política e social da cidade. Mas além dos limites da Universidade e de seus professores, estavam em curso as realizações das atividades do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB), do Teatro Castro Alves, do Teatro Vila Velha, o cineclubismo, as revistas de ensaios críticos e culturais, especialmente a *Mapa* e a *Ângulos*, os encontros para discutir bossa nova na casa da atriz Maria Muniz, o movimento estudantil com a União Nacional dos Estudantes (UNE), a Associação Baiana de Estudantes Secundaristas (ABES) e o Centro Popular de Cultura da UNE. Tudo isto consonante ao processo de modernização e desenvolvimento da própria estrutura física, da arquitetura e planejamento urbano da cidade de Salvador. E, fundamentalmente, o que a pesquisa deste trabalho possibilitou apontar é que o ensino secundarista de escolas públicas de Salvador, especialmente o Colégio Central da Bahia, foi fundamental para a formação de uma juventude quanto à educação que desenvolvia habilidades e

sensibilidades em áreas como a sociologia, literatura, artes, música e também política, visto a articulação do movimento estudantil naquele ambiente.

O Colégio Central da Bahia e a Universidade da Bahia, além das demais atividades citadas, fizeram parte da trajetória e da formação de todo o grupo baiano tropicalista – se não de forma direta, ao menos compondo o cenário da cidade, pois como foi dito, Caetano Veloso e Maria Bethânia, por exemplo, não estudaram no Central - que apesar de heterogêneo e de ter formado estes jovens em anos diferentes e até mesmo em gerações distintas (como o caso de Rogério Duarte, que se muda de Salvador ainda no começo do ano de 1960), foi um ponto fundamental de reconhecimento entre eles, de consolidação de interesses e visões sobre a cultura e as artes.

O momento prévio em Salvador demonstra, portanto, três aspectos fundamentais para pensar o movimento tropicalista enquanto tendo fundamentalmente um quinhão baiano: 1) que uma formação cultural e artística prévia à mudança dos músicos Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, Maria Bethânia, do poeta José Carlos Capinan, dos artistas Rogério Duarte e Dicinho, do crítico Duda Machado, do cineasta Álvaro Guimarães, do produtor Roberto Sant’Ana e de outros para o Rio de Janeiro e São Paulo foi essencial para as formulações de questões estéticas do movimento e da *filosofia tropicalista*; 2) que uma ampla *teia de sociabilidades* envolvendo pessoas interessadas em arte e em cultura estava sendo estabelecida ali naquele período; 3) e que, na cidade de Salvador, mesmo muitas das atividades que estavam sendo realizadas neste sentido estavam já sendo feitas em *grupo*.

Abordar este cenário soteropolitano não só consolida a relação da Tropicália com a Bahia, mas também mostra que há influências que atuaram sobre a formação da tropicália que vão além daquelas que se tornaram comuns nos discursos, inclusive dos artistas, como Caetano Veloso, que reforçam sempre a importância da atualização trazida por João Gilberto com a Bossa Nova, as teses sobre Antropofagia de Oswald de Andrade, um diálogo com os preceitos modernistas da semana de 1922 e a poesia concreta dos irmãos Campos e Décio Pignatari. Bem como as influências tanto locais/regionais, como a música de Luiz Gonzaga, a descoberta da Banda de Pífanos de Caruaru e o rock inglês dos Beatles. Há como fundamental nesta formação o que Tom Zé elaborou recentemente como sendo o “lixo lógico”.

Outro aspecto que pôde ser trazido à tona, ainda que de forma introdutória neste trabalho, mas que é fundamental para caracterizar o movimento tropicalista e também para repensar os marcos temporais que o delimitam, é o da linguagem visual de que se utilizava a Tropicália. Apresentada aqui principalmente nos trabalhos de Rogério Duarte e Dcinho, a linguagem visual da tropicália se ligava ao movimento de uma forma muito mais complexa do que apenas criar uma identidade visual daqueles artistas. Enquanto movimento, como frisou Santuza Cambraia Naves (2012), é que foi possível que a Tropicália lançasse um disco manifesto em que faziam parte poetas, músicos populares, músicos eruditos, baianos, paulistas e cariocas. É como movimento que se entende que a Tropicália possibilitou a comunicação entre as diversas linguagens artísticas, expressamente na associação de obras eleitas como tropicalistas: “Tropicália”, “Terra em transe”, “O Rei da Vela” e “Pan America”. Mas também as capas dos discos de Gil, Caetano e Gal, seus figurinos, seus cartazes de divulgação de shows, seus cenários e coreografias. Estes imprimiram força à aparição da Tropicália como um movimento que estava sendo veiculado pela televisão, o meio *mass media*, que continua tendo uma potência também visual quando entra na fase *underground*. Ou seja, permite que o nome do movimento perdure com vitalidade depois do acirramento da censura política, das perseguições aos artistas, do esgotamento do nome do movimento pela mídia, dos exílios e viagens dos artistas até então envolvidos com o movimento e da tentativa de afastamento do rótulo do *tropicalismo*.

Rogério Duarte e Dcinho, além do intenso trabalho intelectual do primeiro e artístico do segundo, são contrapontos para se pensar a delimitação que tem se dado à história do movimento, mostrando sociabilidades comuns, marcas estéticas que são resultados de seus trabalhos e dos encontros entre estes e outros artistas. Assim como também o seria Waly Salomão, que ganha maior visibilidade nos anos subsequentes ao movimento, inclusive ao fazer parte do programa de Gilberto Gil enquanto Ministro da Cultura. Pensar a Tropicália como presença implica que a memória do movimento está em constante circulação, sendo invocada de diversas formas e ganhando sucessivos significados e diferentes usos. Alguns acontecimentos envolvendo a Tropicália leva-nos a pensar, inclusive, sobre até quando notaremos que esta memória está *vivendo* e se não se tornou parte de uma história que está se monumentalizando ou se tornando apenas uma marca para significar um período.

Disse Eduardo Viveiros de Castro em uma entrevista que,

Depois do tropicalismo, que foi de fato um movimento cultural de alcance nacional, de repercussão vertical [...] não houve nada na mesma escala. Houve movimentos locais, mas com menor fôlego e repercussão [...] havia uma vitalidade nestes movimentos posteriores, mas não havia a radicalidade original do tropicalismo (VIVEIROS DE CASTRO, 2009).

Mas até que ponto, hoje, ainda é possível pensar em grandes movimentos culturais, que tenham a organicidade do tropicalismo, com uma ideia de construção “nacional”, tendo em vista as mudanças sociais, políticas e culturais, em muito potencializadas pela tecnologia, pelas novas formas de circulação e troca de informação na internet e de regulamentação da criação artística, como o próprio Viveiros de Castro menciona nesta entrevista a respeito de organizações como a Creative Commons, as técnicas de compartilhamento digital on-line, de sampleamento, etc.? Até que ponto nestes últimos quarenta anos o próprio estatuto da criação artística não foi alterado com a mudança dos meios pelos quais a arte circula? Ou mesmo, em discussão que não foi o cerne deste trabalho, como pensar em categorias como “identidade” e “identidade nacional” com a proporção de divulgação que movimentos locais de diversos estados do país tomaram, como, por exemplo, os associados aos ritmos do tecnobrega, do pagode ou do funk?

Bibliografia

ANASTASSAKIS, Zoy. **Dentro e fora da política oficial de preservação do patrimônio cultural no Brasil: Aloísio Magalhães e o Centro Nacional de Referência Cultural**. 2007. 156f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Orientador: Luiz Fernando Dias Duarte.

ANDRADE, Oswald de. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1990.

_____. A psicologia antropofágica. In: **Os dentes do dragão**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2009.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Tradução: Roberto Raposo. 11ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes: MPB nos anos 70**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

BARBOSA, Marilene Lobo Abreu. Edgar Santos (1946-1961). In: TOUTAIN, Lídia Maria Brandão (coordenação e organização). **Reitores da UFBA: de Edgar Santos a Naomar de Almeida Filho**. Salvador: EDUFBA, 2011, memorial v.2.

BASUALDO, Carlos. **Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira**. Cosac Naify, 2007.

BAY, Eduardo Kolody. **Qualquer bobagem: uma história dos Mutantes**. Dissertação (Mestrado em História Cultural) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade de Brasília, Brasília, 2009. Orientadora: Eleonora Zicari Costa de Brito.

BENJAMIN, Walter “O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”. In: **Obras escolhidas: magia e técnica. Arte e política**. São Paulo. Ed. Brasiliense. Pp. 197-221.

_____. “O flâneur”. In: **Obras escolhidas: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Vol. III. São Paulo. Ed. Brasiliense. Pp. 33-65.

BUARQUE, Chico. Construção. Entrevista de Hamilton de Almeida e Myton Severiano, Bondinho, janeiro de 1972. In: **Entrevistas Bondinho**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

CALADO, Carlos. **A divina comédia dos Mutantes**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. **Tropicália: A História de uma revolução musical**. 4ª edição. São Paulo: Ed. 34, 1997.

CAMPOS, Augusto de. **O balanço da Bossa e outras bossas**. 5. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COLLINS, Randall. Toward a theory of intellectual change: the social cases of philosophies. **Science, Technology, & Human Values**, Vol. 14 No. 2, Spring, 1989. P. 107-140.

COELHO F. **Eu, brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado**: cultura marginal no Brasil nas décadas de 1960 e 1970. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

COELHO, Thiago Barboza de Oliveira. Walter da Silveira e o Clube de Cinema da Bahia. **Revista de História**, 2, 2 (2010), pp. 71-92. Disponível em: <http://www.revistahistoria.ufba.br/2010_2/a05.pdf>

CORRÊA, José Celso Martinez. O Rei da Vela: manifesto do Oficina. Teatro Oficina, 4 de setembro de 1967. Folheto distribuído na estréia da peça e reproduzido em **Arte em Revista 1**– Anos 60. São Paulo: Kairós, 1979.

D'OREY, Fred (Apresentação); COELHO, Frederico; COHN, Sérgio (Org.). **Tropicália**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008 (Coleção Encontros).

DIDI-HUBERMAN, Georges. A dupla distância. In: _____. **O que vemos e o que nos olha**. 2.ed. São Paulo: Ed. 34, 2010. Cap. 7, p. 147-169.

_____. Cascas. **Serrote**. São Paulo, n.13, p. 98-133, mar. 2013.

DUARTE, Rogério. Notas sobre o desenho industrial. 1965. In: _____. **Tropicaos**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.

_____. **Tropicaos**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.

DUNN, Christopher. **Brutalidade jardim**: a Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

_____. Tropicália, modernidade, alegoria e contracultura. In: BASUALDO, Carlos. **Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira**. Cosac Naify, 2007.

FERNANDES, Rosali Braga. Processos recentes de urbanização/ segregação em Salvador: o miolo, região popular e estratégica da cidade. **Revista Bibliográfica de Geografia y Ciencias Sociales**, Universidade de Barcelona, V. IX, nº523, 20 de julho de 2004.

FIALHO, Carmela Roseli Palmieri. **Tropicália ou Panis et Circenses no país do Rei da Vela**. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado em História, IFCS/UFRRJ, 1994.

FORTY, Adrian **The Art of Forgetting**. (Forty, Adrian; Küchler, Susanne Eds.) "Introduction". Oxford. New York. Berg. 1999. Pp. 1-18.

GIL, Gilberto. O sonho acabou, Gil está sabendo de tudo. Entrevista de Hamilton de Almeida, Bondinho, fevereiro de 1972. . In: **Entrevistas Bondinho**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

GIL, Gilberto; RISÉRIO, Antônio. **O poético e o político e outros escritos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GONÇALVES, José Reginaldo. Os patrimônios e o tempo. Suplemento Trimestal da **Revista Ciência Hoje**. N 1, abr 2010.

_____. **A Retórica da perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ; IPHAN, 1996.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem**: CPC, vanguarda e desbunde (1960/1970). 2. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, Tradução de Sergio Alcides. Seleção de Heloisa Buarque de Hollanda. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

_____. Escapando da amnésia – o museu como cultura de massa. In: **Memórias do modernismo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

INGOLD, Tim “Against the notion of space: place, movement, knowledge”. **Being Alive: essays on movement, knowlwdge and description**. London and New York. Routledge. 2011. Cap. 12. Pp. 189-208.

_____. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. Trad: Letícia Cesarino. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

_____. Introduction to culture. In: INGOLD, Tim (editor). **Companion Encyclopedia of Anthropology**: Humanity, culture and social life. 2.ed. Routledge, 2002.

JOST, Miguel; COHN, Sérgio. **Entrevistas Bondinho**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

MAGALHÃES, Mário. **Marighella**– o guerrilheiro que incendiou o mundo. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

MARTINS, Antônio Luiz. **Mágicas mentiras**. Salvador: Vento Leste, 2009.

MICELI, Sérgio(org.). **História das Ciências Sociais no Brasil**. Vol. 1. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais: IDESP, 1989.

_____. **Imagens Negociadas**. Retratos da Elite Brasileira (1920-40). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **Vanguardas em retrocesso**. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

MONTEIRO, Pedro Meira. O que é isso, Caetano? **Serrote**, São Paulo, n.12, p. 7-19, nov. 2012.

MORAES, Eduardo Jardim. Modernismo Revisitado. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, vol.1, n.2, 1988, p.220-238.

MOTTA, Nelson. A cruzada tropicalista, Última hora, 5 de fev. de 1968.

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. In: Actas del IV Congreso latinoamericano de la asociación internacional para el estudio da la musica popular, 2002, Cidade do México. Disponível em: <www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html> - Página não encontrada.

_____. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**. 2004, São Paulo. Vol. 24, n. 47.

_____. MPB: Totem-tabu da vida musical brasileira. In: **Anos 70: Trajetórias**. São Paulo: Iluminuras, 2005. P.125-132.

NAPOLITANO, Marcos; Villaça, Mariana Martins. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. **Revista Brasileira de História**. 1998, São Paulo. Disponível em: <>. Acesso em: 25 abr. 2010.

NAVES, S. C. **O violão azul: modernismo e música popular**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

_____. **“Por que não?” Rupturas e continuidades da contracultura**. (Co-organizado com Maria Isabel Mendes de Almeida.) Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

_____. **Canção popular no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. **Da Bossa Nova à Tropicália**. 2. reimpressão. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.

NETO, Torquato. Cordiais Saudações. 1971. In: _____. **Os últimos dias de Paupéria**. Org. Wally Sailormoon e Ana Maria S. de Araújo Duarte - Ed: Eldorado, Rio de Janeiro. 1973).

_____. **Os últimos dias de Paupéria**. Org. Wally Sailormoon e Ana Maria S. de Araújo Duarte - Ed: Eldorado, Rio de Janeiro. Pág. 79. 1973).

_____. Tropicalismo para iniciantes. 1968. In: In: D’OREY, Fred (Apresentação); COELHO, Frederico; COHN, Sérgio (Org.). **Tropicália**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p.150-165 (Coleção Encontros

NEVES, Arlette. Tropicalismo: movimento, mito, escola ou cafajestada sob encomenda? Revista Cruzeiro, 20 abril 1968. In: D’OREY, Fred (Apresentação); COELHO, Frederico; COHN, Sérgio (Org.). **Tropicália**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p.150-165 (Coleção Encontros).

OLIVEIRA, Francisco de. **O elo perdido**: classe e identidade de classe na Bahia. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

OITICICA, Hélio. Tropicália (Depoimento escrito em 4 de março 1968), 1968a. In: D'OREY, Fred (Apresentação); COELHO, Frederico; COHN, Sérgio (Org.). **Tropicália**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p.96-105 (Coleção Encontros).

_____. A trama da terra que treme: o sentido de vanguarda no grupo baiano, Correio da Manhã, Rio de Janeiro, set. 1968b. In: _____. **Tropicália**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p.150-165 (Coleção Encontros).

_____. Esquema da nova objetividade brasileira (Originalmente escrito em 1967). In: <<http://tropicalia.com.br/leituras-complementares/esquema-geral-da-nova-objetividade>>. Último acesso em: 14 jan. 2014.

POGGIOLI, R. **The theory of the avant-garde**. Translated by Gerald Fitzgerald. Cambridge: Harvard University Press, 1968.

RISÉRIO, Antônio. **Avant-Garde na Bahia**. São Paulo: *Instituto Lina Bo e P. M. Bardi*, 1995.

_____. **Caymmi**: uma utopia de lugar. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

_____. **Carnaval Ijexá**: notas sobre afoxés e blocos do novo carnavalafrobaiano. Salvador: Corrupio, 1981.

_____. **Uma história da cidade da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2004.

_____. **Edgar Santos e a reinvenção da Bahia**. Rio de Janeiro: Versal, 2013.

ROCHA, Glauber. Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma. In: D'OREY, Fred (Apresentação); COELHO, Frederico; COHN, Sérgio (Org.). **Tropicália**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p.241-249 (Coleção Encontros).

SANTANNA, Marilda. Goethe Institut – O ICBA nas gestões de Roland Schaffner: Território e usina de experiências interculturais. In: **Diálogos e ciência** – Revista da Faculdade de Tecnologia e Ciências – Rede de Ensino FTC. ISSN 1678-0493, Ano 9,n. 25, mar. 2011.

SANT'ANNA, Sabrina Parracho. **Pecados de Heresia**: Trajetória do Concretismo Carioca. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Caps. 1 e 2. São Paulo. Minas Gerais. Cia das Letras. Ed. UFMG. 2005. Pp. 9-44.

SCHWARZ, R. "Cultura e política: 1964-1969". In: _____. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978

_____. Verdade Tropical: um percurso do nosso tempo. Em: **Martinha versus Lucrécia**: Ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SEVCENKO, Nicolau. Configurando os anos 70: a imaginação no poder e a arte nas ruas. In: **Anos 70**: Trajetórias. São Paulo: Iluminuras, 2005. p. 13-24.

SIMMEL, G. "Roma, Uma Análise Estética", "Florença", Veneza". In: **A estética e a cidade**. Org: Carlos Fortuna. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010. P. 23-47

_____. "As Grandes Cidades e a Vida do Espírito". **Mana**. Vol.11 no.2 Rio de Janeiro Oct. 2005. Disponível em:
http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132005000200010

STAM, Robert. Terra em transe. **Revista Discurso**. Vol. 7, n.7,p.169-182, 1976. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/discurso/article/view/37807>>. Último acesso em: 03 de jan. 2014.

SÜSSEKIND, Flora. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60". In: BASUALDO, C. **Tropicália**: uma revolução na cultura brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2007, pp. 36-37.

TEIXERA, Narlan Matos. **Inventário do Caos**: Rogério Duarte, tropicália e Pós-modernidade. Dissertation Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Portuguese in the Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign, 2012.

VARGAS, Herom. Capas de disco da gravadora Continental: pós-tropicalismo, MPB e experimentalismo. In: XII Encontro Anual da Compós, 2013, Feira de Santana. **Anais Eletrônicos...** Feira de Santana: UFBA, 2013. Disponível em: <www.compos.org.br>. Último acesso em: 03 de jan de 2013.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

VILLAS BÔAS, Glaucia K. Geopolitical Criteria for the Classification of Art. **Third Text**, v. 26, p. 41-52, 2012.

_____. **Mudança provocada**. Passado e futuro no pensamento sociológico brasileiro. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 2006. v. 1. 179p.

_____. A Estética da conversão: o ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946 - 1951). **Tempo Social** (USP. Impresso), v. _____, p. 197-219, 2008.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Eduardo Viveiros de Castro: antropólogo. In: SAVAZONI, Rodrigo; COHN, Sérgio. **Cultura Digital.br**. Rio De Janeiro: Azougue editorial, 2009. P.79-95

ZÉ, Tom. **Tropicalista Lenta Luta**. São Paulo: Publifolha, 2003.

Filmografia

Documentários

CALIL, Ricardo; TERRA, Renato. **Uma noite em 67**. Videofilmes: Brasil, 2010.

DANTAS, Henrique. **Os filhos de João**. Brasil, 2009.

ESCOREL, Eduardo. **Paulo Moura - a alma brasileira**. Espaço filmes, 2013.

MACHADO, Marcelo. **Tropicália**. Bossa Nova Films, 2012.

NADER, Carlos. **Pan-cinema permanente**. Videofilmes: Brasil, 2007.

SANTOS, Nelson Pereira dos. **A música segundo Tom Jobim**. Sony Pictures, 2012.

SARNO, Geraldo. **Viramundo**. Brasil, 1965.

Outros longas

Terra em transe, Glauber Rocha

Deus e o diabo na terra do Sol, Glauber Rocha

Câncer, Glauber Rocha

Sites consultados

<http://capesdw.capes.gov.br/capesdw/>

www.dopropriobolso.com.br

www.tropicalia.com.br

<http://www.caetanoveloso.com.br/discografia.php>

http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco.php

<http://www.bossanovafilms.com.br/>

<http://widehouse.org/>

<http://brcine.com.br/>

<http://www.linkedin.com/>

<http://www.blogdoims.com.br/>

Periódicos

Jornais

O Globo: <http://oglobo.globo.com/>

A Tarde: <http://atarde.uol.com.br/>

Folha de São Paulo: <http://www.folha.uol.com.br/>

Estadão: <http://www.estadao.com.br/>

O Pasquim

Revistas

Piauí: <http://revistapiaui.estadao.com.br/>

Realidade

Navilouca

Noize

Veja

Matérias de jornal e portais

Folha de São Paulo

“Bahia rende homenagem a 30 anos de tropicália”, 14 de fevereiro de 1998. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq14029816.htm>>. Último acesso em: 08 de dez de 2013.

“MAM da Bahia promove 'Tropicália 30 Anos'”, 12 de fevereiro de 1998. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fol/cult/cx053249.htm>>. Último acesso em: 08 de dez de 2013.

“Morre no Rio Waly Salomão, poeta e secretário nacional do Livro”, 5 de maio de 2003. Da **Folha Online**, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u32678.shtml>>. Último acesso em: 08 de dez de 2013.

“Saiba mais sobre Waly Salomão”, 5 de maio de 2003. Da **Folha Online**, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u32679.shtml>>. Último acesso em: 08 de dez de 2013.

“Waly Salomão foi peça chave na Tropicália”, 5 de maio de 2003. Da **Folha Online**, disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u32680.shtml>>. Último acesso em: 08 de dez de 2013.

“Tropicália vira ‘canibália’ aos 30 anos”, 1 de dezembro de 2007. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq011213.htm>>. Último acesso em: 08 de dez de 2013.

“Álbum ‘Transa’, de Caetano Veloso, é reeditado aos 40, 19 de maio de 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1092658-album-transa-de-caetano-veloso-e-reeditado-aos-40.shtml>>. Último acesso em: 14 jan. 2014.

Portal Uol

“Tropicália 40 anos: Após a Bossa Nova, movimento foi o mais influente na música brasileira”, 07 de agosto de 2007. Disponível em: <<http://musica.uol.com.br/ultnot/2007/08/07/ult89u7829.jhtm>>. Último acesso em: 08 de dez de 2013.

Revista Rolling Stone

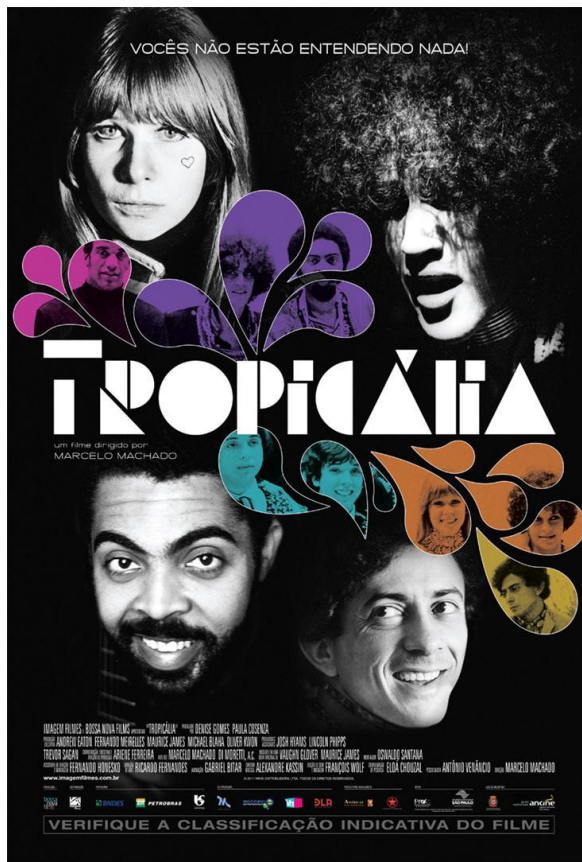
“Os 100 maiores discos da música brasileira”. Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/listas/os-100-maiores-discos-da-musica-brasileira/bitransaib-caetano-veloso-1972-philipsb/>>. Último acesso em: 14 jan. 2014.

Entrevistas realizadas

1. Dicinho: 09 de janeiro de 2013; 17 de maio de 2013; 27 de novembro de 2013.
2. Roberto Sant'Ana: 15 de maio de 2013; 26 de novembro de 2013
3. José Carlos Capinan: 24 de novembro de 2013
4. Rogério Duarte: 23 de novembro de 2013

Anexo de Imagens

1. Cartaz do filme *Tropicália*, de Marcelo Machado, 2012



2. Festa Retropicália (RJ); Perfil da Urban Arts (galeria de arte digital) no Instagram, 2013, arte de Evertt de Souza; Convite de intervenções artísticas BAÚ (Salvador, BA).



3. Críticas musicais sobre o músico Lucas Santtana

The Guardian: “[...]Santtana creates a post-tropical sound [...] Bahia has given Brazil some of its most celebrated composers”.

The New York Times: “Músico neotropicalista na tradição de Gilberto Gil e Caetano Veloso”

theguardian

News | Sport | Comment | Culture | Business | Money | Life & style

Culture > Music > Pop and rock

Brazil's World Cup host cities: where to find the best music

Born in Salvador de Bahia in 1970, Santtana creates a post-tropical sound where dub, Afrobeat and electronic samples are as important as Brazilian rhythms. His eclectic approach to songwriting means he may not produce music that is typically Bahian or even Brazilian, but alongside the likes of Argentina's Juana Molina and Colombia's Bomba Estereo, he's redefining 21st-century Latin music. With João Gilberto, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa and Caetano Veloso, Bahia has given Brazil some of its most celebrated composers.

LUCAS SANTTANA
NA REVISTA SERAFINA
CLIQUE AQUI E VEJA A MATÉRIA COMPLETA

The New York Times
"Músico neotropicalista na tradição de Gilberto Gil e Caetano Veloso, o cantor e compositor brasileiro Lucas Santtana mistura ritmos regionais com guitarras de rock; as letras justapõem a pobreza urbana ao discurso da internet".

the guardian
"O jovem cantor e guitarrista brasileiro Lucas Santtana bem que gostaria de se livrar da enorme sombra da bossa nova, mas o ritmo cadenciado e as letras poéticas estão arraigadas até em suas criações mais experimentais".

CORRIERE DELLA SERA
"Lucas Santtana contamina o cançãoeiro brasileiro representado por, entre outros, João Gilberto com uma interessante mistura de funk, texturas sinfônicas e batidas eletrônicas".

URBAN JUNGLE 11 3804 9035 / 3895 0001
contato@urbanjungle.com.br
www.urbanjungle.com.br

4. Revista O Globo, 12 de janeiro de 2014, reportagem sobre o designer Gabriel Martins:

“Usei a colagem digital como técnica. Foi o trabalho que definiu minha estética tropical e caleidoscópica”.

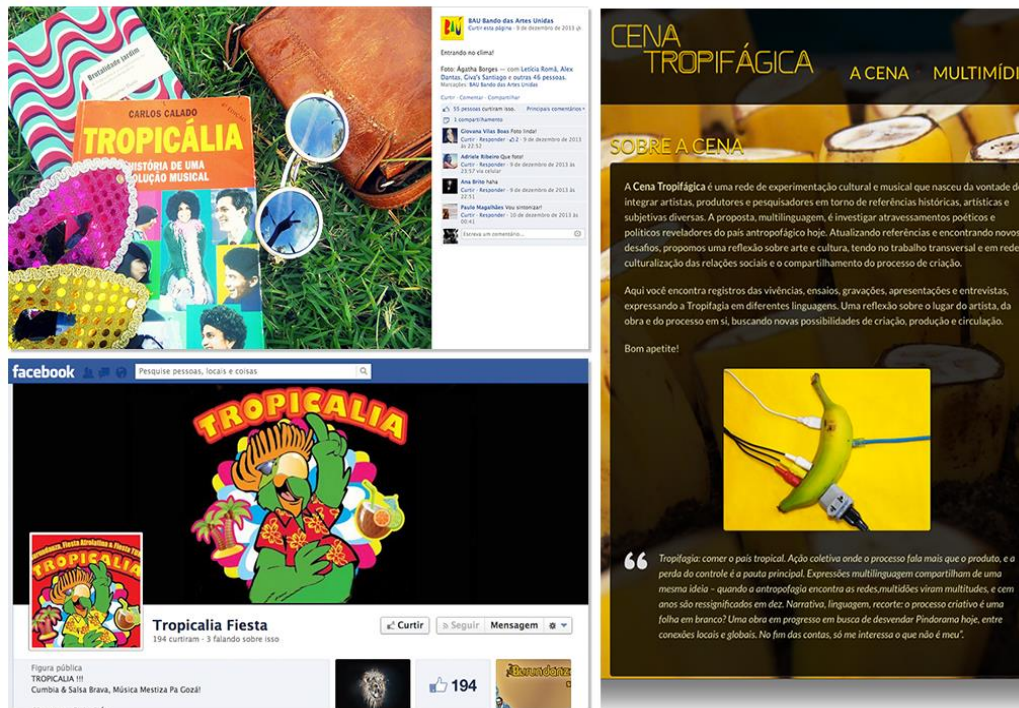
Exposição “Pendurado no firmamento”, Casa 24, Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 2013: cartaz exposto com a letra de “Meu nome é Gal” (foto minha).

REVISTA O GLOBO 12 DE JANEIRO DE 2014
DESIGN

THALMA DE FREITAS.
"Usei a colagem digital como técnica. Foi o trabalho que definiu minha estética tropical e caleidoscópica".



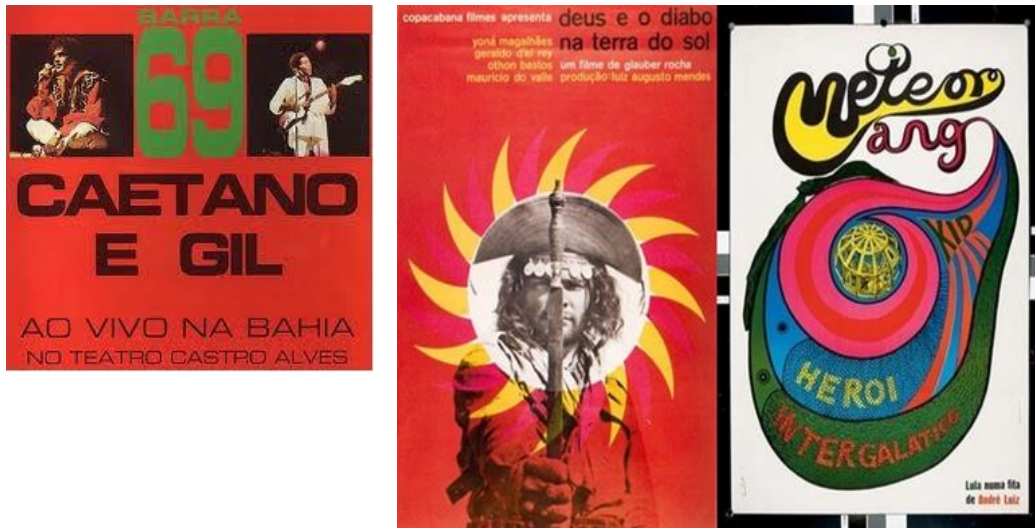
5. Página da BAU no Facebook (Bando das Artes Unidas – Salvador, BA); Site da Cena Tropicáfica (<http://tropifagia.art.br/>); Tropicalia - Cumbia & Salsa Brava, Música Mestiza Pa Gozá! (festa residente em Buenos Aires, Argentina – página no Facebook)



6. Capas de disco feitas por Rogério Duarte: Caetano Veloso, 1967; Gilberto Gil, 1968, Frevo Rasgado (Capa: Rogério Duarte, Antônio Dias e David Drew Zingg); Gilberto Gil, 1969; Gilberto Gil ao vivo, 1974; Gil Jorge Ogum Xangô, 1975; Jorge Mautner, 1974; Gal Costa, Cantar, 1974; João Donato, Lugar Comum, 1975; Caetano Veloso, Qualquer Coisa, 1975; João Gilberto (com Caetano Veloso, Gilberto Gil e Maria Bethânia), Brasil, 1981; Titãs, Como estão vocês?, 2003 (fonte: <http://rogerioduarte.com/>)



7. Capa feita por Rogério Duarte para o disco do show de despedida de Gilberto Gil e Caetano Veloso antes do exílio, produzido por Roberto Sant'Ana no Teatro Castro Alves em Salvador, Barra 69 // Cartazes de filme: Deus e o diabo na terra do sol, Glauber Rocha, 1964; Meteorango Kid, André Luiz de Oliveira, 1970.



8. Fachada do Espaço Itaú de cinema – Glauber Rocha (antigo Cinema Guarany), Salvador (foto pessoal); Marginalia 1: o livro publicado por BOM DIA BOA TARDE BOA NOITE e PORTIKUS, na ocasião da exibição de Rogério Duarte 'Marginalia 1' em Frankfurt, 21 de Setembro a 20 de outubro de 2013; Caetano e Veloso e Rogério Duarte em foto de divulgação do álbum “Abraço” (fonte: www.caetanoveloso.com.br)



9. Texto de Rogério Duarte “Mestre Dcinho: o ágora da Tropicália”; Anúncio publicitário da Rhodia na Revista Cruzeiro em 1969 - Dcinho no meio; Dcinho e os discos Gal, de 1969, e Cara Coração, de Moraes Moreira, de 1977 (fotos minhas do acervo do artista em Salvador, 2013)



Dcinho
da Tropicália

Os afluentes da imagética de Dcinho são os mais variados: vão desde vanguarda erudita do modernismo à arte popular. Desde Ismael Neri, Volpi, Tarcila à cerâmica nordestina de Vitalino e a escultura religiosa afro-brasileira. Por estas e outras razões, sua obra é muito eclética, apesar da singularidade indiscutível de seu estilo pessoal.

Outras razões são sua participação na grande revolução cultural dos Tropicalismo, do qual ele é atualmente o mais legítimo representante vivo.

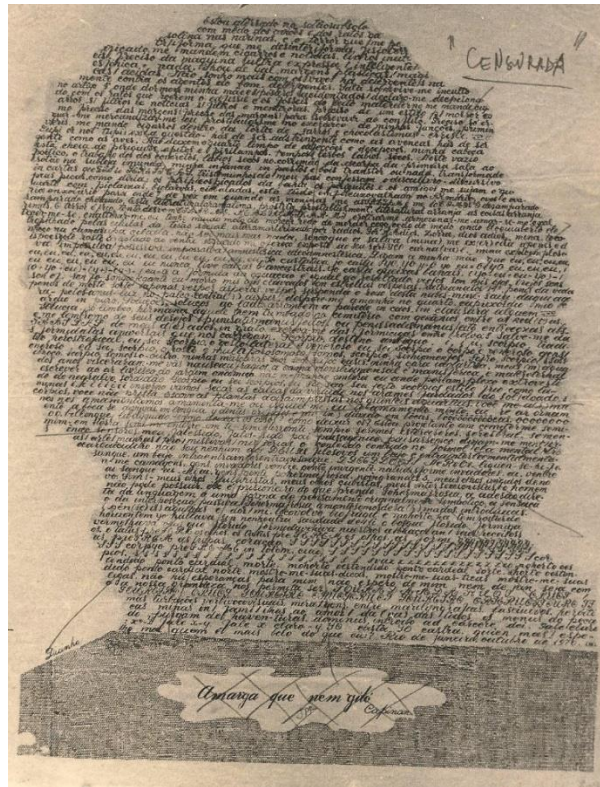
Essas considerações não contemplam o dado fundamental, para mim, que é a sua extrema devoção ao “fazer artístico”, que confere aos seus trabalhos uma qualidade e um refinamento incomparáveis na atual geração de artistas plásticos brasileiros.

Rogério Duarte.

10. Dcinho dançando na casa de Lina Bo Bardi (acervo pessoal do artista digitalizado por Alana Silveira).



11. Cartaz de José Carlos Capinan com projeto gráfico de Dicinho censurado pela ditadura (arquivo pessoal do artista Dicinho)



12. Recorte da reportagem “Todas as formas de Lina Bardi”, Jornal do Brasil, Caderno B, 3 de fevereiro de 2006, que traz a imagem de uma escultura feita por Dicinho (a foto do meio), atribuída a Lina Bardi: “No alto, esboço para a construção do Masp [...]”; Ao lado, objeto criado por Lina” (foto do acervo do artista Dicinho).

...tras desse de cruz a pe- rquitera ita- Bardi, ideal- seu que exis- 17, levou 10 ir do papel, irado na Av. 8. A arquit- ções da ci- como o Sesc té hoje vir- o belo proje- o Estádio a exposição ta no come- e lá fica até o, se chama Arquiteta. o professor Pietro Ma- conseguiu mpresário ções Assis Lina lasti- não fosse igundo ela, 1, bonito, i, quando lia para o ecia Burle sta, Oscar e europeia gos da dis- nda nacio- ava conta munitista, im suspei- izado com ção mais Bardi, Li- grupo de aira e sua yres dife- rtolegas. pu a fun- e Setem- Diários mporer.

...nho onde ela identifica co- mo “guerra de Espanha” as janelas distoridas do projeto para o teatro Ofi- cina de José Celso Martine- na do bairro do Bixiga. O Bixi- ga é um antigo bairro ope- rário italianíssimo e con- vertido em estado de espí- rito. Nos anos 80 era diver- são e lazer, mas hoje vive, como o Oficina, entre a ameaça de destruição por projetos gigantesos e a promessa de tombamento. Foi Glauber Rocha, para quem ela produziu várias cenografias durante a dita- dura, quem apresentou Li- na a José Celso. Também está exposta a cenografia de Lina para o filme *Auto da Compadecida* em 1968, de George Jonas.

O Masp expõe a evolu- ção dos projetos de sua criação, e da fábrica que Lina transformou em cen- tro cultural, o Sesc Pom- péia. Da Casa de Vidro que construiu para ela própria morar, na qual os curado- res enxergam um manifes- to de transparência, unin- do urbanização e natureza. Das cadeiras-tripé, nas quais os italianos percebem arquétipos. Eles resal- tam que quando Lina chegou ao Brasil já pertenc- ia a uma elite cultural, co- nhecia a vanguarda euro- péia. E traduziu a evolu- ção dessa arquitetura dos anos 30 e 40 (Lina nasceu em 1919), apagada com a guer- ra. Aqui, ergueu o vazio no- caos, a ordem dentro da de- sordem – caos e desordem

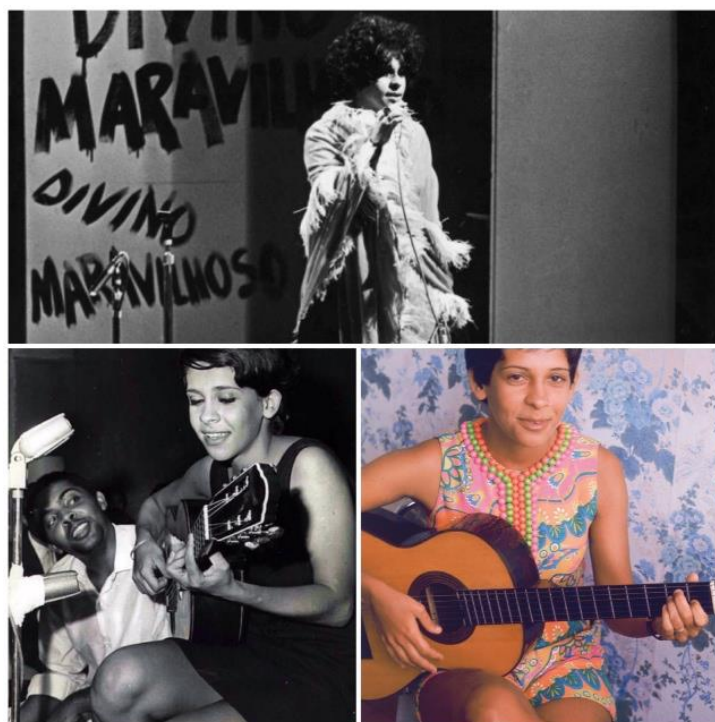
NO ALTO, esboço para a construção do Masp (visto também no detalhe). Ao lado, objeto criado por Lina e projeto para o espaço cultural Sesc Pompéia. Uma das criações da arquiteta italiana, morta há 14 anos, de postura soberana e elegante como na foto à direita

154

13. **Carteirinha do curso da Escola de Teatro da Universidade da Bahia: Maurício Bastos, aluno de Interpretação:** Contemporâneo de José Carlos Capinan e Waly Salomão. Em 1963, pelo CPC da UNE, fizeram a peça “Rebelião em novo sol”. “Em 1963, Orlando e Geraldo Sarno realizam o filme *Rebelião em novo sol*, com fotografia de Waldemar Lima, que integrava um espetáculo de Francisco de Assis sobre a reforma agrária [...] o filme influenciaria a epicidade de *Deus e o diabo na terra do sol*, também inspirado na decupagem e montagem simbólica de *Reverdor*, poema de Florisvaldo Mattos” (Trecho extraído de: ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004). O filme era uma adaptação de uma peça de Augusto Boal e ambos, filme e peça, comporiam um espetáculo multimídia do CPC. Segundo Maurício Bastos, que me contou em conversa que tivemos em uma visita sua ao Rio de Janeiro em 23 de janeiro de 2014, que com outras peças que fizeram ele, José Carlos Capinan e Waly Salomão no CPC, viajavam por Candeias, Mataripe, São Francisco do Conde e regiões do recôncavo baiano onde estão instalações do polo petroquímico para fazer apresentações com financiamento da própria Petrobrás. (Foto tirada por mim do acervo de Maurício Bastos).



14. Gal Costa (fonte: <http://www.tropicaliafilm.com>).



15. Acima: Caetano Veloso e Gilberto Gil no Festival de 1967, apresentando “Alegria, Alegria” e “Domingo no parque”; abaixo: Gal Costa na apresentação de Divino, Maravilhoso e os Mutantes com Gilberto Gil apresentando a canção “2001” (fonte: www.tropicalia.com.br).



16. Caetano e Gil em programa de televisão; abaixo com Gal Costa na visita da cantora a Londres (fonte: www.tropicalia.com.br).

