

INVENTÁRIO DO CAOS: ROGÉRIO DUARTE, TROPICÁLIA E PÓS-MODERNIDADE

BY

NARLAN MATOS TEIXEIRA

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

Urbana, Illinois

Doctoral Committee:

Assistant Professor Antonio Luciano Tosta, Chair
Associate Professor Dara Ellen Goldman
Associate Professor Wail Seddiq Hassan
Associate Professor Christopher Dunn, Tulane University

ABSTRACT

Tropicália was a Brazilian cultural revolution in the 1960s that operated in various artistic *fronts* including cinema, music, photography, theatre, and design. Although Rogério Duarte was one of the principal mentors of Tropicália—having acted as a theoretician and as an artist—and was, along with this, one of the initiators of post-modernity in Brazil, his legacy is yet to be incorporated into both the critical canon of Tropicália and post-modernity in Brazil. Moreover, Rogério Duarte's life, full of pitfalls, remains unknown. This in itself is also important to understanding his aesthetic and theoretical positions. Here, I make an inventory of Rogério Duarte's intellectual legacy and aesthetics through analysis of *Notas Sobre o Desenho Industrial* (Notes on Industrial Design) — a theoretical text published by Rogério Duarte in 1965 that, despite its focus on industrial design in Brazil, ended up being a reflection on post-modernity and 'tropicalism' in general.

*Para Raylton Teixeira, meu pai,
que partiu no meio deste doutorado,
tornando-se, logo, a grande força para que isto chegasse até aqui.*

*Para Zoraide Teixeira, minha mãe,
com quem falei ao telefone quase todos os dias destes últimos seis anos*

*Para Krista Anderson Teixeira:
destemida esposa, companheira e guerreira em qualquer campo de batalha.
Doce como a açucena branca, tenaz como uma cimitarra árabe.*

AGRADECIMENTOS

Há muito a ser agradecido. Mesmo. Agradeço à banca examinadora, formada pelo meu orientador, Dr. Antônio Luciano Tosta, por Dra. Dara Goldman, Dr. Wail Hassan e pelo Dr. Christopher Dunn. Muito obrigado a vocês!

À minha família de sangue: meus irmãos, irmãs e todos os meus muitos parentes que contribuíram para que eu chegasse até aqui. À minha família de alma, formada pelos muitos irmãos e irmãs que fui (re)encontrando pelo mundo afora.

À minha *irmã* Rosa, pelo abrigo, carinho e alento ao longo de muitos anos.

A John Anderson, pelos conselhos atentos durante este doutorado. À Gisela Anderson, pelas diversas caixas de doces guloseimas que recebi e que adocicaram muitas horas amargas.

A todos os amigos que ajudaram no longo processo de coleta de dados e de informações que foram essenciais para a feitura desta tese – especialmente Livia Piccinini.

A Rogério Duarte, mestre, amigo, parceiro musical e de aventuras culturais, que descortinou um novo mundo para minha vida. *Harebol*, Roger! A todo o “Grupo de Jequié”, especialmente Jorge Salomão - sem os salmos de Salomão nada disto teria acontecido - Dcinho, Cesar Zama, Lula Martins e Mauricéia Desvairada – amigos e prodígios - que, pacientemente, falaram ao telefone comigo numa longa ligação telefônica que durou seis anos.

Ao mestre Gilberto Gil que, em Chicago, após uma entrevista concedida a mim – e que utilizei nesta tese – me agradeceu, com lágrimas nos olhos, por estar resgatando a obra e o legado de Rogério Duarte.

Aos “irmãos das almas”: no passado e no presente. Sempre no seu sempre.

And last but not least, a Waly Salomão: amigo, irmão, mestre. Foi ele quem deu início a esta odisséia – ou a estas “mil e uma noites” quando pediu que eu procurasse Rogério Duarte.

TABLE OF CONTENTS

CAPÍTULO 1 – INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 2 – ROGÉRIO DUARTE: VIDA, ARTE E VANGUARDA	11
CAPÍTULO 3 – <i>NOTAS SOBRE O DESENHO INDUSTRIAL</i> , TROPICÁLIA E PÓS- MODERNIDADE	93
CAPÍTULO 4 – PROBLEMAS NA PERCEPÇÃO DA CRÍTICA “CLÁSSICA” TROPICALISTA	176
CONCLUSÃO	248
BIBLIOGRAFIA	251

CAPÍTULO 1 – INTRODUÇÃO

Na Pré-história da Tropicália: Rogério Duarte, Objeto Não-Identificado

O designer gráfico baiano Rogério Duarte figurou na Tropicália desde os primórdios do movimento e desempenhou um papel fundamental na elaboração da estética tropicalista, sendo reconhecido por personagens tropicalistas como Caetano Veloso, Hélio Oiticica, Gilberto Gil e Glauber Rocha como tendo sido um dos próceres mais importantes do movimento. Quatro décadas após a eclosão da Tropicália, a contribuição de Rogério Duarte, assim como ele mesmo enquanto personagem, ainda permanecem desconhecidos da crítica especializada tanto em Tropicália quanto em pós-modernidade. Quando digo obscuro, não me refiro à sua contribuição enquanto ‘designer gráfico’, realizador de diversas capas de LP’s e livros, cartazes e logomarcas – esta é amplamente conhecida e estudada, mas à outra – esta mais complexa e difícil de ser identificada. Pouca foi a atenção dispensada a este outro legado, um legado que, ao longo destas quatro décadas de ‘desconhecimento’ público, constitui-se já, a meu ver, num problema: trata-se do papel decisivo que teve na elaboração da estética tropicalista, tendo sido importante esteta e teórico daquele movimento. No decorrer destes quarenta anos do tropicalismo, poucas vezes – a exemplo de *Brutality Garden*, de Christopher Dunn - Rogério Duarte foi identificado pela crítica tropicalista especializada como teórico da Tropicália. E, nas poucas vezes que o foi, não foi explicada a maneira como o foi, deixando um problema a ser resolvido. Outro exemplo da crítica contemporânea que segue esta mesma linha tradicional são trabalhos recentes de Carlos Basualdo¹, Flora Sussekind² e Celso Favaretto³. Nesta linha, Rogério Duarte permanece desconhecido enquanto teórico. Meu intuito aqui, porém, não é gerar um debate propriamente focado nesta vertente da crítica tropicalista contemporânea – que, aliás, embora com um olhar

mais abarcante, insiste nas mesmas elipses teóricas da crítica ‘clássica’–, mas sim com os chamados teóricos ‘clássicos’ da Tropicália, como mostrarei adiante. Ambas as linhas críticas não identificam uma gênese teórica da Tropicália – nesta tese, eu a identificarei.

Cabe, agora, à crítica tropicalista, realizar o movimento inverso, dando mais atenção aos teóricos do próprio movimento, sobretudo Duarte, já que outros teóricos como Veloso e Oiticica já foram incorporados ao corpus investigativo. Não ter identificado um teórico importante como Rogério Duarte dentro da própria Tropicália constituiu-se num equívoco crasso e torna-se preciso repará-lo para o bem da própria crítica. De pioneiro da Tropicália e da pós-modernidade no Brasil, passou à uma condição terciária. Há uma ponte semântica bastante relevante entre a obra e o pensamento de Rogério Duarte e a Tropicália. É um elo perdido que necessita ser encontrado. Rogério Duarte foi uma das figuras mais importantes da vida cultural do Brasil recente. Ele é considerado um dos próceres teóricos da Tropicália pelas figuras mais eminentes do movimento Tropicalista e também um dos precursores teóricos da pós-modernidade no Brasil. Duarte criou uma linguagem de design que vem sendo considerada fundadora de uma linguagem brasileira na área. Além disso, seus preceitos teóricos influenciaram alguns dos principais líderes Tropicalistas na década de 60, quando o movimento eclodiu.

Analisando a profecia feita por Glauber Rocha quando, nos anos setenta, disse a Rogério “inventaria-te, antes que te transformem em um mal entendido” (Duarte 2) cheguei à conclusão de que o emblema de ‘designer tropicalista’ com o qual Duarte é tratado está muito aquém dele mesmo e não é satisfatório para delimitar sua importância dentro da Tropicália. Minha tese é exatamente este tal inventário sugerido por Glauber. O ‘mal entendido’ ao qual ele se refere, seguramente, relaciona-se com seu próprio conhecimento a respeito da história pessoal de Duarte e da importância que ele teve como mentor intelectual de figuras importantes da cultura

brasileira – dentre eles, o próprio Glauber – e a obscuridade na qual Duarte caíra após sua prisão pela Ditadura em 1968. Enquanto seus companheiros tropicalistas – artistas como Caetano, Gil, Helio Oiticica e Glauber Rocha – pouco a pouco passavam ao centro das atenções, Duarte, sobrevivente de torturas físicas e da consequente loucura, que o levaria a três internamentos psiquiátricos, imergia cada vez mais no *underground*.⁴

No prefácio que escreveu para *Resgatando Rogério Caos*, em 1998, Caetano diz que “quando o oculto e o óbvio se revelarem idênticos, então o coração do povo reverenciará senão um nome – Rogério Duarte –, um ponto gerador de energia, perdido em algum lugar da pré-história do grande acontecimento” (5). Sem dúvida, o grande acontecimento é a Tropicália. Rogério é um “homem que me fez a cabeça” (5).⁵ Caetano, mais do que ninguém, sabe o porquê de sua afirmação. Seu texto é também uma reflexão em torno de certos aspectos estéticos concernentes à história cultural do Brasil recente em que Rogério Duarte surge como um “elo perdido” necessário que se tenha em consideração para que então certos nexos dentro da estética tropicalista sejam feitos. Neste mesmo prefácio Caetano relata uma carta por ele recebida e enviada por Glauber Rocha quando do seu exílio em Londres e que o convidava a não se esquecer que “por trás de mim e você está Rogério” (5) e prossegue revelando que “as revistas comemoram o aniversário de uma coisa que não se sabe o que é: o chamado “Movimento Tropicalista” (5). São revelações que conduzem à necessidade de uma revisão crítica do próprio movimento e que induzem a uma interrogação: quem é esse homem tão importante e tão desconhecido ao mesmo tempo, e qual seu verdadeiro legado para aquele movimento?

Em 2000, tendo sido apresentado a Rogério Duarte por outro tropicalista, Waly Salomão, estando frequentado sua casa quase que diariamente, a pedido de Waly Salomão, iniciei uma pesquisa do acervo literário visando resgatar e compilar tantos textos quanto encontrasse nas

“ruínas”⁶ do acervo particular de Rogério, tendo ele próprio como supervisor do projeto. Pouco a pouco, fui reencontrando velhos cadernos, agendas e todos os tipos de documentos onde encontravam-se poemas, textos, reflexões, etc. Este trabalho de pesquisa resultou no livro *Tropicaos*, publicado em 2003 pela Azougue Editorial, no Rio de Janeiro, e que foi o primeiro livro de Rogério Duarte publicado, contando ele 63 anos de idade.⁷ Graças a *Tropicaos*, chegaram ao conhecimento do público e dos críticos as “ruínas” da obra de Duarte. Era o ‘elo perdido’ necessário para factualizar seu legado. Felizmente, em meio a estes escombros, encontram-se talvez os dois mais importantes textos da produção estética e poética Rogeriana: *Notas Sobre o Desenho Industrial* – um texto teórico de reflexão sobre o passado e o futuro das artes gráficas no Brasil e no mundo, e o poema épico *A Grande Porta do Medo*, que encontrava-se desaparecido há quarenta anos. Já inteirado de que havia problemas com a abordagem crítica sobre a Tropicália naquele momento e tendo prefaciado *Tropicaos*, chamei a atenção para o desconhecimento da importância de Duarte para a história cultural recente do Brasil e, sobretudo, para a importância de *Tropicaos* para os estudos tropicalistas. Quando afirmei, naquele prefácio, que “entra em cena um personagem que vira o drama de cabeça para baixo”, tinha noção do que estava dizendo e já tinha encontrado provas suficientes para dizê-lo ao longo dos dois anos em que organizei *Tropicaos*. A descoberta de Duarte e desse seu legado desconhecido teriam na inversão do foco dos estudos tropicalistas. Ele passaria da posição de coadjuvante à de protagonista em face à crítica. Por isto mesmo, encerro o prefácio afirmando que *Tropicaos* era “de uma importância que só Caetano Veloso, Gilberto Gil, Helio Oiticica e Glauber Rocha podem dizer” (Duarte 1). Era uma referência às declarações que tive acesso ao longo dos dois anos de trabalho arqueológico feitas pelos mesmos e da necessidade de uma consequente revisão crítica em relação ao próprio Rogério Duarte.

Há livros que iluminam a relação de Duarte com a Tropicália e aquele período histórico e cultural de forma indireta. Dentre eles destacam-se *Avant-Garde na Bahia*, de Antônio Risério, *Verdade Tropical*, de Caetano Veloso, *Geração em Transe*, de Luiz Carlos Maciel, 1968, de Zuenir Ventura, *Noites Tropicais*, de Nelson Motta, *Mágicas Mentiras*, de Lula Martins, *O Homem da Montanha*, de Orlando Senna e a *Ditadura Escancarada*, de Élio Gáspari. Contudo, todos eles apresentam o mesmo problema: Rogério Duarte é relatado como um importante personagem, porém não é factualizada a tal importância. *Verdade Tropical*, de Caetano Veloso, consegue atingir um patamar um pouco acima dos demais. Neste, Veloso fornece informações relevantes sobre Rogério Duarte enquanto *personagem* da Tropicália; todavia não adentra propriamente o problema da participação de Duarte enquanto teórico, embora existam referências indiretas. *Cartas*, organizado por Luciano Figueiredo – uma compilação de cartas trocadas entre Hélio Oiticica e Lygia Clark – foi uma importante descoberta pois Duarte está no centro das atenções enquanto teórico. Esta correspondência entre dois personagens tão importantes termina por ilustrar tanto a evolução do pensamento de Duarte enquanto esteta quanto mostra sua própria trajetória existencial conturbada e que, poucos anos depois, o levaria à obscuridade. Uma publicação substancial foi *Hélio Miramar: diário de bordo*, de Frederico Coelho.⁸ Como o nome diz, é o diário de Hélio Oiticica a caminho de Londres, em 1968, em companhia de seu amigo tropicalista Torquato Neto. Ainda que o diário seja escrito por Oiticica, resulta indiretamente numa reflexão acerca do pensamento dos dois. Mais uma vez, Duarte está no centro das discussões que o apontam, sem ardeios, como um dos mentores teóricos da Tropicália.

Um outro problema que faz ainda mais complicado este inventário da atuação de Rogério Duarte na Tropicália é o fato de ele não haver publicado consideravelmente, se bem que tenha

produzido consideravelmente.⁹ A maioria de seus livros foi queimada por ele mesmo quando de uma de seus surtos esquizofrênicos na Chácara do Limoeiro, residência de verão de seu pai, em Feira de Santana, na Bahia. Este fato foi de grande perda tanto para sua obra em si quanto para a bibliografia da Tropicália – o que afetou a crítica, indiretamente, já que destruiu documentos importantes. Porém, um único texto teórico publicado anos antes sobreviveu a este triste episódio. *Notas Sobre o Desenho Industrial* constitui-se, felizmente, em seu mais importante escrito teórico tropicalista e havia sido publicado na revista *Civilização Brasileira*, em 1965. Sua obra visual, embora tenha sido destruída no incêndio do prédio da UNE, no Rio de Janeiro, foi a que mais endureceu ou a que menos foi deteriorada. São diversos cartazes feitos para filmes e peças de teatro assim como capas de LP's e de livros que mostram a aplicação prática de suas próprias teorias estéticas. Estes são mananciais de informação e cujas leitura semântica e análise estética se tornam essenciais para meu objeto.

Meu método estabelecido para tal abordagem constitui-se de uma análise dos valores estéticos contidos em *Notas Sobre o Desenho Industrial* e, através desta, a reconstituição e factualização deste legado perdido – e ao mesmo tempo tão salientado por tantas figuras históricas importantes como Caetano Veloso, Glauber Rocha, Hélio Oiticica, etc – para a Tropicália e para a pós-modernidade no Brasil. Meu conceito de pós-modernidade é o mesmo que se pode inferir na proposta de Duarte em *Notas Sobre o Desenho Industrial*. Ei-lo:

Procuraremos agora extrair do nosso esboço algumas conclusões mais gerais sobre o significado e a situação da arte na sociedade presente. Desde logo evitando a dualidade enunciada no tópico *imanência* versus *transcendência*, estenderemos nossos conceitos sobre objeto industrial a toda gama das

manifestações culturais modernas, opondo-as sociologicamente às artesanais, mesmo quando se trata daquelas consideradas comumente desinteressadas. Do que decorre não haver mais nexos em falar de original como condição estética. O processo de ideação substitui o de manufatura. Caducou também a dependência da arte à individualidade: as concepções podem perfeitamente proceder-se numa equipe tal como nas fábricas. Não é isso que acontece no cinema? A divisão do trabalho ocorre no cinema no cerne mesmo da criação e sem prejuízo da unidade da obra, pois o processo criador é interativo, compondo-se em unidade a cada momento da feitura; o roteirista interpreta um argumento, e por sua vez é interpretado pelo diretor, que dá à interpretação do público, também criadora.

Não nos escravizemos também às categorias benseanas de belo contingente e belo necessário para as diferenças entre arte e artigo de consumo. Não há uma nítida diferença entre as duas coisas, como não há uma identidade interna no que supõe Bense ser a categoria. Pode haver, inclusive, diferença de determinação tão grande entre os dois objetos de consumo como entre as duas obras de arte. Dever-se-ia analisar os objetos, de consumo imediato ou não, segundo a complexidade de sua natureza e o seu grau de determinação, conseguindo-se a partir daí classificar as formas culturais, desde o mais rudimentar instrumento cotidiano às mais elevadas exteriorizações artísticas. Por exemplo, entre um monumento de celebração e um edifício residencial há uma nítida diferença qualitativa (sendo os dois projetos arquitetônicos) equivalente àquela entre um poema e uma reportagem, diferença apenas de grau de determinação. Não se pode aplicar aos termos design e arte a diferença que existe entre cinema e teatro e pintura e cartaz.

Cartaz e cinema são desenho industrial. Aplicando-se critérios da comunicação à teoria da arte: a diferença entre uma obra de ficção e uma obra didática está nos objetivos puros. O instrumental, para ser instrumental, deve conter elementos consumatórios, e vice-versa. É preciso acabar com as categorias, sobretudo quando nelas há, implícita, uma hierarquia aristocrática. Há uma continuidade topológica entre o que os chamados estetas denominam arte menor e maior. (Duarte 132)

Este excerto contém os principais valores estéticos que estarei utilizando na minha análise. Está, aqui, implícita, a pós-modernidade em valores estéticos: a questão da criação coletiva, o fim do original, a questão do belo, alta cultura, baixa cultura, a intertextualidade, arte maior, arte menor, etc. Dentro do contexto do Brasil daquela época, a pós-modernidade está relacionada à abertura do Brasil aos meios de comunicação de massa ou *mass media* – e seus ícones –, onde está patente a assimilação antropofágica de novas linguagens como o *comics* – ou revista em quadrinhos –, o *happening*, os desenhos animados, as fotonovelas, *pop art*, o rock, e todo o repertório cultural da indústria, que, naquele período, intensificava suas atividades no Brasil. Tudo isto, como uma teia de significados, operaria uma mudança na cultura do povo brasileiro, em sua forma de pensar, agir e mesmo de viver. Desta forma, o Brasil se atualizava, em termos de cultura, dentro daquele agitado panorama internacional. O eixo estético tropicalista operava dentro deste elenco de signos e eventos da pós-modernidade e abria as portas do Brasil para tamanha mudança.

Este é, pois, um dos elos teóricos perdidos entre Rogério Duarte e a Tropicália e, através da análise do mesmo, é possível reconstituir a história e demonstrar factualmente como ocorreu

esta tão referida influência de Rogério Duarte sobre a Tropicália e, também, sobre seus amigos tropicalistas. Muito das delimitações estéticas da Tropicália já podem ser visualizadas aqui, como a questão da alta cultura e da baixa cultura, assim como a questão do belo e do feio e as questões da arte menor e maior, cujo questionamento das mesmas passou a ser um dos motes principais da Tropicália. Minha tese é que *Notas Sobre o Desenho Industrial* pode ser considerado um manifesto precoce da Tropicália e, ao mesmo tempo, da pós-modernidade no Brasil. Através da investigação dos valores estéticos contidos neste texto, é possível reconstituir a importância de Duarte tanto para a gênese da Tropicália – e sua influência estética sobre seus companheiros tropicalistas –, quanto da pós-modernidade no Brasil.

Esta reconstituição será de grande importância para a Tropicália, que terá, devidamente, a restituição do legado teórico de um de seus próceres de mais destaque, e de um de seus grandes artistas – já que Duarte, além de ser teórico da Tropicália, atuou também como artista. Da mesma forma, a pós-modernidade terá incorporada a seu cânone teórico, um de seus precursores no Brasil.

¹ Refiro-me a “Tropicália: Avant-Garde, Popular Culture, and the Culture Industry in Brazil”. Basualdo esboça um mapeamento da produção tropicalista, bem como de uma suposta gênese da Tropicália – ao lado da produção cultural brasileira daquele período. O nome de Rogério Duarte surge uma única vez, e é apontado – ao lado de outros nomes, como uma “inflexão” de um universo conceitual. É estranho mencionar a indústria cultural no Brasil sem abordar “Notas Sobre o Desenho Industrial”, de 1964, o texto que inaugura a pós-modernidade teórica no Brasil e que lança as bases para o estudo e para o debate sobre a indústria cultural no contexto do Brasil. Basualdo, ao fim do seu artigo, menciona que Flora Sussekind abre o catálogo com idéias originais sobre a Tropicália em que a mesma seria um “momento” e não um “movimento”. (Basualdo 28) Todavia, esta abordagem da Tropicália foi primeiro utilizada por Duarte em “Tropicaos” (146), publicado em 2003.

² Refiro-me a “Chorus, Contraries, Masses: The Tropicalist Experience and Brazil in the Late Sixties”. Como já referido acima, a proposição de Sussekind sobre a Tropicália como um “momento” e não como um “movimento” foi primeiro utilizada por Duarte, em entrevista a Ricardo Muniz, publicada na Bahia, em 1987, na Bahia. A entrevista foi, depois, incorporada ao acervo de “Tropicaos”. Frederico Coelho atribui a Rogério Duarte o uso desta proposição. (118)

³ Refiro-me a “Tropicália: the Explosion of the Obvious”. Neste, Favaretto investiga o impacto da obra de Oiticica sobre a Tropicália. Surpreende que Favaretto tenha traçado uma linha evolutiva do pensamento de Oiticica – e a aplicação deste mesmo à sua própria obra – sem ao menos citar a influência de Duarte sobre o pensamento de Oiticica, especialmente no período de 1968, quando os dois moraram, trabalharam e criaram uma obra conjunta, no Rio de Janeiro. A leitura de “Cartas” ilustra bem isto. Este trabalho conjunto pode ser conferido, sobretudo, na exposição da White Chapel, em Londres.

⁴ Na verdade, este anonimato pode também ser referido como *underground*. Desde o início da Tropicália, Duarte sempre mostrou-se *low profile*, atuando muito dentro da Tropicália, mas sempre fora dos holofotes. Esta postura irreverente frente à mídia lhe levou a desenvolver, mais tarde, o conceito de *underground*, que seria utilizado quanto a Tropicália, baseada no mass media, já não era viável, graças ao endurecimento da censura por parte dos militares.

⁵ Como já apontei antes, os grandes ícones do tropicalismo, como Veloso, Gil, Oiticica e Glauber Rocha sempre reconheceram Duarte como sendo figura essencial para a Tropicália, todavia, a mídia e a crítica especializada não o incorporaram ao cânone.

⁶ O próprio Duarte utilize, com frequência, este termo para referir-se ao que restou de sua obra.

⁷ *Tropicaos* foi organizado por mim, como resultado da minha pesquisa no acervo literário de Duarte, ou no que sobrou dele. Não sou o autor, apenas o organizador.

⁸ Frederico de Oliveira Coelho publicou este diário de Hélio Oiticica.

⁹ Durante o período em que pesquisei no acervo de documentos de Duarte, descobri uma grande quantidade de textos, palestras, etc. O acervo, embora tenha sido destruído em grande parte – no incêndio do prédio da UNE, no Rio, destruiu-se toda a sua produção visual daquele período - pelo próprio Duarte, ainda constava de muitos documentos.

CAPÍTULO 2 – ROGÉRIO DUARTE: VIDA, ARTE E VANGUARDA

Se a obra de Rogério Duarte e seu legado intelectual para a Tropicália permanecem desconhecidos, sua vida não foi nada diferente – dado que ela foi bastante conturbada. É necessário estabelecer uma certa ordem cronológica para um melhor inventário do seu próprio legado intelectual, haja vista que sua vida, muitas vezes, é instrumento importante para compreender certas posições estéticas e intelectuais tomadas posteriormente. Antes de adentrar o problema propriamente, porém, efetuarei também uma investigação do espaço geográfico onde nasceu Duarte e da sua linhagem de família, sendo que ambos fornecem dados que enriquecem o texto. Há uma semelhança muito grande entre o comportamento de Duarte e do seu avô, o juiz de direito Francisco Duarte Guimarães. A importância de Duarte para a Tropicália é muito semelhante à importância do seu avô para a Renascença de Areia, como veremos. Não foi por acaso, assim, que Duarte se tornaria uma das figuras mais agregárias da tropicália, reunindo em torno dele intelectuais, artistas, etc. Seu avô fizera o mesmo, décadas antes, sendo benfeitor da Renascença de Areia.

Enquanto lugar de personalidades intelectuais baianas e brasileiras, o espaço geográfico que produziu Rogério Duarte não pode ser negligenciado, devido à sua importância. Alguns membros de sua família se tornaram personalidades importantes a nível nacional, como é o caso de seu tio Nestor Duarte. Osmir Dombrowski lembra que a proposta pioneira de uma lei de reforma agrária apresentada no Congresso em 1947 por Nestor Duarte, submetida à uma análise, permite trazer à tona traços fundamentais do pensamento de um dos precursores da sociologia política no Brasil. Argumenta-se que para Nestor Duarte a intervenção na vida nacional para superar a *ordem privada* é necessária, mas não pode ser realizada por via autoritária (1). Nestor

Duarte é, pois, considerado um dos precursores da sociologia política no Brasil. Ele, também, apresentou, como dito, a primeira lei sobre a reforma agrária, no Congresso Nacional, no Rio de Janeiro, em 1947. Trata-se de um fato histórico no Brasil. Ele também foi autor de três romances retratando as agruras do sertão: *Tempos Temerários*, *Cavalo de Deus* e *Gado Humano*, esta última tendo merecido elogios do cronista Rubem Braga. (Ribeiro, “A Tarde”) Como jurista, foi professor da Faculdade de Direito da Universidade Federal da Bahia. Escreveu *Direito: Noção e Norma*; *A Ordem Privada e a Organização Nacional* e *A Reforma Agrária*. Foi um dos fundadores do Movimento Democrático Brasileiro (MDB) e opositor do regime ditatorial. Embora pouco numerosa, sua obra mereceu resenha do renomado Luis Recasens Siches em *Pensamento Jurídico do Século XX*, e é ainda verbete da Enciclopédia Larousse. (Wikipidia)

Outra personalidade grande brasileira oriunda de Ubaíra foi o jurista e professor Josaphat Marinho. Professor emérito da Faculdade de Direito da Universidade Federal da Bahia assim como da Faculdade de Direito da Universidade de Brasília, foi também eleito deputado estadual. Pouco antes do golpe militar de 1964 entrou para o Senado Federal onde ficaria de 1963 até 1971. Foi, ainda, um dos fundadores do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), ao lado do amigo e conterrâneo Nestor Duarte.(Marinho 1) Mais tarde, em 1968, quando da prisão dos irmãos Rogério e Ronaldo Duarte, Marinho seria um dos interventores junto aos militares para a libertação dos irmãos (Midlej 2).

O pai de Rogério Duarte, João Duarte, foi um dos maiores engenheiros da Bahia no século XX, e construiu dezoito usinas hidroelétricas na Região Sudoeste da Bahia (Duarte 142). Descrevendo seu pai, Duarte diz:

Meu pai foi um grande empresário e construiu dezoito usinas hidroelétricas na Região Sudoeste da Bahia. Minha mãe o acompanhou. O casamento era uma empresa. Ela cuidava dos cinco filhos homens. Eu fui, como se dizia, “criado com Toddy” em termos de cultura, ou seja, super nutrido. Em primeiro lugar, meu pai era um homem muito culto, falava vários idiomas e obrigou a gente estudar desde pequeno. Eu sou sobrinho do professor Anísio Teixeira, que virou até personagem de nota de dinheiro. Ele foi o cara que reformulou a educação no Brasil. (142)

Desta forma, Rogério Duarte cresceu cercado de grandes personalidades brasileiras que eram, inclusive, membros de sua família. Seu avô foi Francisco Duarte Guimarães, era juiz de direito e, mais tarde, desembargador. Foi também um importante personagem na história do Vale do Rio Jequiriçá, onde está situada atualmente Ubaíra, outrora Areia. Esta cidade teve um papel político e cultural essenciais na Região Sudoeste da Bahia. Uma análise breve de sua história é necessária, sobretudo para exemplificar a Renascença de Areia, que influenciaria Duarte.

As primeiras notícias que se tem de Areia foram impressões de viagem do príncipe austríaco Maximilian Weid-Nuweid, que, com uma expedição científica, passou pelo Vale do Jequiriçá em 1817.

Segundo ele:

À noite, encontrei na fazenda de Areia várias famílias reunidas, e especialmente, os moços da redondeza. Como era domingo, todos procuravam divertir-se, cantando com acompanhamento de viola, e fazendo toda sorte de brincadeiras. À nossa chegada, todos largaram o divertimento e correram para nos ver, enchendo-

nos de perguntas. Como na maior parte das localidades do Sertão, aqui não existe igreja; os habitantes, que moram a pouca distância uns dos outros, se reúnem para ouvir missa em comum, e passar o resto do dia divertindo-se. (457)

Comparando-se as descrições de Nuweid feitas sobre as outras localidades visitadas durante sua longa jornada de dois anos, iniciada no Rio de Janeiro e terminada com sua prisão accidental na cidade de Laje, no Vale do Jequiriçá, Areia mais parece um pequeno oásis de cultura no meio das remotas matas do Sertão de Baixo – pelo menos em sua retórica. Embora Nuweid tenha se dedicado a descrever bem mais as partes tediosas e longas de sua expedição ao longo de rincões remotos do Brasil, sua rápida descrição de Areia surpreende pelo nível cultural que seus habitantes demonstraram ter. Ao contrário do que julgou Nuweid, Areia, embora fosse uma fazenda, já era uma denominação daquela Região, além de uma referência civilizatória. Areia sobressai-se como um pequeno centro cultural. A música, a dança e as brincadeiras demonstram o nível de instrução dos habitantes da Região e, além do mais, eram parte importante do legado português ao Brasil. À chegada dos estrangeiros, a pequena multidão revelou-se interessada em conhecê-los, direcionando uma grande quantidade de perguntas aos mesmos, demonstrando interesse em conhecê-los. Em nenhuma outra localidade descrita por Nuweid o mesmo havia se passado. Tudo isto faz de Areia um lugar especial dentro da narrativa. Comparando-se este fato com o episódio passado anteriormente, quando de sua chegada à Fazenda Santa Inês, nota-se um contraste considerável. Mais tarde a Fazenda Areia seria comprada pelo avô de Rogério Duarte, o desembargador Francisco Duarte Guimarães que lhe mudaria o nome para Fazenda Arenópolis e, finalmente, ele mesmo a emanciparia sob o nome de Ubaíra. A chegada do desembargador para aquela localidade seria de importância para seu fortalecimento como metrópole cultural

regional. Sua chegada dava continuidade e era também, ao mesmo tempo, consequência do processo cultural que se instalava ali desde seus primórdios como narrou Nuweid em 1817.

Sobre isto discorreu Isaias Alves: “Entre Areia e Jequié, criou-se uma bela civilização de cinquenta anos” (116). De fato, houve uma civilização de admirável cultura naquela região, até então desconhecida da crítica e inominada, a que as circunstâncias e a necessidade levou-me a denominar de Renascença de Areia. Embora Alves tenha traçado um notável inventário do desenvolvimento cultural, social e político do Vale do Jequiriá, onde Areia estava situada, seu estudo não é focado primariamente neste intuito, a passo que ele enfoca-se na trajetória da nobre família Almeida, clã oriundo de Portugal e que teve papel decisivo no processo de conquista e desenvolvimento do Vale do Jequiriá, não só no desenvolvimento, mas na própria colonização. Por esta elipse no estudo de Alves, cabe aqui inventariar um pouco esta Renascença de Areia, a qual iria influenciar mais tarde definitivamente o jovem Rogério Duarte, e da qual ele seria o maior expoente. Sem dúvida, seu avô, o desembargador Francisco Duarte Guimarães, teve um papel essencial nesta Renascença e Isaias Alves o descreve como: “Espírito Esclarecido, jurista que se orientava pelas tendências psicológicas, de que vincava a época inicial das convulsões guerreiras e revolucionárias” (107). Foi por causa deste espírito esclarecido que o desembargador Duarte Guimarães seria o benemérito do processo cultural e civilizatório que se instalaria ali em Areia. Homem esclarecido e de visão aberta, tratou de atrair imigrantes italianos para Areia, assim como intelectuais importantes e que, depois, se tornariam nomes nacionais como Lindolfo Rocha, um dos maiores expoentes da Renascença de Areia. (Araújo 89)

Sobre o mesmo escreveu o eminente historiador baiano Emerson de Araújo: Lindolfo Jacinto Rocha, cuja obra literária, nestes últimos anos, começa a ser redescoberta e comentada

por alguns imortais da Academia Brasileira de Letras, interessados, inclusive, na reedição da mesma, foi, até o ano de 1953, quando Nilo Bruzzi lançou “O Homem de Maria Dusá”, um escritor sem biografia (74). Araújo chama a atenção para o desconhecimento da importância de Lindolfo Rocha e de seu vasto legado. Foi jurista, astrônomo, romancista, poeta, etnógrafo, músico, jornalista, além de professor. Sendo atraído diretamente pelo amigo e jurista Aloísio de Carvalho, pai do grande jurista brasileiro Aloísio de Carvalho Filho, transfere seu Liceu, então sediado na cidade de Maracás, para Areia. Lá, este passa a se chamar Liceu São Vicente Ferrer d'Areia. O nome era uma homenagem a um orago daquela freguesia, que deu nome também ao município criado em 1833 recebendo este nome pela Resolução Provincial n. 1.611, de 16 de junho de 1876, e passou a denominar-se Areia, pelo Ato Estadual de 30 de junho 1891, e Ubaíra, pelo Decreto Lei n. 141, de 31 de dezembro de 1943 (Serqueira 34). O interesse pela obra perdida de Lindolfo Rocha não é à toa. Ele foi sem dúvida um dos grandes intelectuais brasileiros do seu tempo e, também, um dos personagens marcantes na infância de Rogério Duarte.¹⁰ Seu romance *Maria Dusá*, de 1910, é um clássico da literatura brasileira e tornou-se, inclusive, sucesso da teledramaturgia brasileira ao ser transformado em novela pela Rede Globo, em 1978. Além de *Maria Dusá*, que foi seu segundo romance, publicou *Iacina* em 1907, *Livro de Contos*, *Tragédia na Selva*, *Bromélias* e *Versos*, dentre outros.

A presença de Lindolfo Rocha em Ubaíra, como diretor do Liceu Vicente Ferrer d'Areia foi de suma importância para a Renascença de Areia, já que sua escola propiciou uma educação de alto nível aos jovens daquela região. Sem dúvida, Lindolfo Rocha e suas tendências para vários campos do conhecimento ao mesmo tempo, operaram uma forte influência sobre o jovem Rogério Duarte.¹¹ Outra presença que muito beneficiará Areia será a presença dos imigrantes italianos especialmente na figura de seu líder, o italiano Giuseppe Rotondano, homem de

negócios e de empreendimentos que logo se tornaria um dos grandes comerciantes e benfeitores daquela região.

Sobre ele Emerson de Araújo diz:

Chegando ao Brasil, José Rotondano resolveu tentar a sorte no estado da Bahia. Adquiria ferragens dos ingleses, senhores absolutos do ramo na cidade do Salvador, e partia para o interior, onde vendia a mercadoria com bom lucro, compensando, assim, as canseiras das viagens. Visitava preferencialmente Areia (Ubaíra), onde existiam alguns italianos e, mais tarde, Maracás e Pé de Serra, em Jaguaquara, onde terminaram por se estabelecer outros patrícios seus, atraídos pelas perspectivas de novos lucros. (58)

A presença italiana da Região do Vale do Jequiriçá beneficiou o nível cultural e também comercial, como visto. Giuseppe Rotondano era um homem esclarecido e ligado também às artes, logo sendo seu benfeitor, assim como outros comerciantes italianos que se seguiram a ele. Em Jequié, o imigrante italiano João Leto inaugurou um dos primeiros cineteatros da região, alcançando grande sucesso. Dentre estes imigrantes italianos, viria também a família Lomanto, da qual nasceria o futuro governador da Bahia, Lomanto Junior.

Outra presença naquela região foi a dos protestantes. As disputas religiosas eram constantes e as tensões cresciam entre católicos e protestantes. Uma das presenças mais marcantes neste sentido na área foi a do judeu polonês Salomão Ginsburg, que trabalhou como missionário batista e que narrou suas aventuras em seu livro *Um judeu errante no Brasil*. Em sua longa jornada de missionário no Brasil, Ginsburg dedicou boa parte ao Vale do Jequiriçá. Ele era

vinculado à Convenção Batista Brasileira, fundada no século XIX e bastante ativa na Bahia. A presença protestante no Vale do Jequiirã era uma ameaça direta à hegemonia centenária que os católicos tinham da região. Por isso mesmo, a disputa se acirrou ainda mais chegando a tais níveis que, no início do século XX, seria transferida para Jaguaquara a sede do Colégio Batista de Salvador, fundado pelo famoso missionário americano Zacharias Taylor, em 1889. Expulso da cidade do Salvador, sobretudo pela forte perseguição católica, Zacharias Taylor encontrou no convite do Capitão Egídio Almeida, rico latifundiário da Toca da Onça, hoje Jaguaquara, o convite e o local perfeitos para instalar sua escola e fugir da crescente perseguição em Salvador. Ao chegar à distante Jaguaquara, o colégio passa a se chamar Colégio Taylor-Egidio, uma combinação dos nomes dos fundadores. Mais tarde, sob a direção do famoso educador francês Carlos Dubois, o Colégio Taylor-Egidio se tornará um dos melhores do Brasil naquela época. Todavia, ao contrário do que julgaram os protestantes, a longínqua Jaguaquara não seria o refúgio religioso que sonharam. Logo a Igreja Católica abrirá um convento das Imaculatinas e o colégio Pio XII, a versão católica do Taylor-Egidio, o que acirrou ainda mais as tensões. Devido a esta inclinação à educação de alto nível, Jaguaquara receberá o título de Cidade Escola. Por consequência da presença do Taylor-Egidio vinculado diretamente à Igreja Batista norte-americana, logo será iniciada uma pequena colônia americana em Jaguaquara, com presença de algumas famílias.¹² Esta foi a ‘civilização’ que circundou o menino Rogério Duarte, onde há um multiculturalismo considerável.

Em Areia, o desembargador Francisco Duarte Guimarães acolhe a cultura e torna-se mecenas, sendo o grande patrono da mesma ali. Atraído por esta Renascença de Areia, Isaias Alves, futuro fundador da Faculdade de Filosofia da Bahia chegaria à Areia. Sobre esta viagem ele diz:

Em 1907, começou a viagem sentimental pelos povoados, onde já chegara o trem de ferro. Um rapaz, cheio de lições de José Veríssimo, escreveu à “Tribuna” de Areia e ao “Jornal de Amargosa” que iria continuar naquelas cidades sua pretensiosa evangelização, começada aos quinze anos. À época a data era a mais imprópria, para o ambiente meio rural. Véspera de São João, na velha Areia, modernamente, pela sabença geográfica sem alma, Ubaíra, chegou o viajante. Era borboleta ou mariposa à luz dos candeeiros. O jovem seguia o pensamento da Pátria, mas o sentimento agente polarizava-o uma prima. Aos dezoito anos, o menino fazia pregação cívica, movimentava colegas presididos por Moniz Sodré, vibrava gravemente, como em revolução, partindo do desejo de ver a amada, outra criança, seis anos mais nova. Era irmã do jovem clínico da cidade, Dr. André Lyrio, trinta anos mais tarde, seu benemérito prefeito, no governo de Landolfo Alves. Naquele tempo, tornado antigo, mal chegava a estrada de ferro de Nazaré, com José Marcelino, sendo Senador do Estado da Bahia o culto padre Leôncio Galvão, que pouco após teria papel notável na política quando o bombardeio da Bahia derrubava a situação, para instalar o grupo Seabrista. O juiz de direito de Areia já era Francisco Duarte Guimarães, depois desembargador, espírito esclarecido. (107)

De acordo com Isaias Alves, Areia já contava com um jornal, fato raro na época naquela região, e que mostra o nível de instrução da população. Contava também com um médico, Dr. André Lyrio, que, mais tarde, se tornaria figura eminente na política do Estado da Bahia. Outra presença digna de nota é a do Cônego Leôncio Galvão. Naquela época, ele era parte do hoje extinto Senado da Bahia, uma alta posição dentro da política do Estado e que demonstrava o

poderio de Areia. Alves refere-se ao Cônego Galvão como “brilhante orador sacro” (12). De fato, o Cônego Galvão tornou-se um dos maiores oradores sacros da Bahia e uma das personalidades políticas mais importantes da Bahia naquele período. Sua referência de Alves ao desembargador também mostra a cultura e as orientações revolucionárias do jurista. Mais tarde, estas tendências revolucionárias do avô influenciariam sobremaneira o jovem Rogério Duarte. Isaias Alves fora à Areia para proferir uma conferência pública. Sobre esta ele aponta:

Encontrá-los-emos de novo, ficando agora em nossa conferencia pública, numa tarde da véspera de São João, no edifício do mercado, chamado barracão. Os roceiros haviam deixado, talvez antes de hora, seus cantos de farinha, milho, cebola, carne de sertão ou fato de boi, e tudo fora varrido, às pressas, para a discurseria do rapaz. Reuniram-se conselheiros municipais, serventuários da justiça, delegado de polícia, coletores e alguns fazendeiros retardatários ou decididos às festas da noite, na cidade. Os lojistas e vendeiros não poderiam abandonar seus fregueses prontos a deixar na compra dos fogos, panos, remédios e comidas ou produto das vendas da feira de lavradores. O ajuntamento era seleta e oficial, que difficilmente levaria a sério o aranzel do secundarista de direito.

(107)

Embora se perceba um certo tom de ironia por parte de Alves, é patente o nível da plateia pela oratória e pelo conhecimento. Sabendo-se da importância de uma véspera de São João no interior do Sertão, é de surpreender que a pequena multidão tenha abandonado seus afazeres juninos para ouvir a preleção. Como ele mesmo aponta tratava-se, de fato, de um público seleta. Isaias Alves prossegue: “À tarde, todo pensamento de José Veríssimo, Herbert Spencer, Samuel

Smiles e tantos pregadores da educação física, moral, intelectual e cívica tinham ficado nos ouvidos benévolos dos ouvintes, ansiosos por voltar aos lares, onde se preparavam a fogueira, a canjica, a pamonha, o manauê, o bolo de milho verde, coberto de leite de coco, para dar cor” (107). Havia, pois, o interesse pelas ideias de Spencer, Smiles e Veríssimo, nada comum nos sertões da Bahia. Outro ponto que se relaciona com o Vale do Jequiriçá é a própria busca de Isaias Alves por sua árvore genealógica. O autor traça toda a genealogia de famílias nobres europeias como a família Almeida que se assentou, sobretudo, em Caldeirão, hoje Itaquara, e os Souza Santos, que provêm do Capitão Manoel de Souza Santos, desbravador de estradas para Minas Gerais cuja prole não se confunde com outro capitão de mesmo nome, filho de Claudiano de Almeida e residente no Rio Jaguaribe, em terras da velha Vila de Maragogipe. Da atual Itaquara partiram os bandeirantes de Minas Gerais, para São Miguel do Jequitinhonha, Almenara e Pedra Azul (142).

Todas estas presenças aqui mapeadas ilustram o que Alves havia se referido anteriormente com relação à existência de uma bela civilização que florescera entre Areia e Jequié. Um outro fator bastante relevante para o desenvolvimento do Vale do Jequiriçá foi a abertura da Estrada Real, o que facilitou o fluxo migratório. Sobre ela informa Abílio Bispo dos Santos:

A história de Itaquara não remonta em épocas distantes, uma vez que sua fase primitiva data pouco mais de um século. Conta-nos que, das narrações metódicas dos acontecimentos ou fatos sociais, políticos e econômicos, verificou-se o primeiro agrupamento de construções ou residências. Presumivelmente, são de após a abertura da Grande Estrada Pedestre ou Real, nome conhecido às nossas

primitivas vias de comunicações. Essa grande estrada que, partindo do litoral, demandava o norte de Minas e ligava com a antiga cidade de Vitória da Conquista, antes passando por Jequié. A mencionada estrada foi aberta por destemidos e esforçados sertanistas, comandados pelo corajoso bandeirante Manuel de Souza Santos e seus filhos, Manuel Esteves de Souza, o capitãozinho, e Alferes João de Souza Santos. Essa estrada, de tração admirável em toda sua extensão, parecia obra de verdadeiros técnicos e era de extrema necessidade, tanto assim, os seus construtores receberam suas merecidas recompensas. (8)

A abertura desta estrada ligando Nazaré das Farinhas e Jequié foi essencial para o tráfico de riquezas através do litoral e do sertão. As tropas desciam do alto sertão trazendo gêneros como couro, algodão, farinha de mandioca e cereais e voltavam trazendo manufaturas, como louças, ferragens, medicamento, etc. Era uma via de extrema importância, pois, aberta em 1796, facilitou o escoamento de riquezas e propiciou o desenvolvimento da região. Areia, hoje Ubaíra, Caldeirão, hoje Itaquara, Toca da Onça, hoje Jaguaquara, e Jequié eram povoados e pernoites para os viajantes e estavam na rota do comércio estabelecido ali. Com a presença de Dom João VI na Bahia, em 1808, durante um mês, tomou conhecimento o Príncipe Regente do extraordinário feito dos bandeirantes e da importância da abertura da Estrada Real para a resolução de problemas relacionados ao desenvolvimento das terras baianas. Através de uma Carta Régia, o Regente concedeu a Manuel de Souza Santos e seus filhos uma vasta região em que se acham as terras do Poço do Facão, Vazante, Santana e Casca, e cujas terras formam hoje três municípios, entre eles Itaquara (9). Uma vez aberta a estrada, o Vale do Jequiriçá, agora acessível propriamente, entrou em intensa atividade comercial e em desenvolvimento, atraindo uma considerável população. Isto favoreceu o crescimento de arraiais e povoados que se

tornariam, mais tarde, cidades e municípios. O crescimento foi tamanho que o Governo da Bahia logo reconheceu a necessidade da construção imediata de uma estrada de ferro, a qual foi iniciada em 1893 e seguindo o próprio traçado da estrada aberta pelos bandeirantes, ligava Nazaré das Farinhas à Jequié. A construção dessa estrada de ferro foi o último e derradeiro passo para o desenvolvimento da região e facilitou muito a chegada de imigrantes como os italianos e os americanos, dentre outros. O Vale do Rio Jequiriçá, como visto, era multicultural.

Foi ali em Areia, a 10 de abril de 1939 que nasceria Rogério Duarte Guimarães. Neto do desembargador Francisco Duarte Guimarães e sobrinho do grande jurista brasileiro e sociólogo Nestor Duarte, autor da primeira tese sobre reforma agrária do Brasil. A família Duarte, embora senhorial e culta, sempre demonstrou simpatia pelas causas populares, sobretudo as de cunho revolucionário, como atestou Isaias Alves, com relação ao patriarca dos Duarte, Francisco Duarte Guimarães. Seu pai, o engenheiro politécnico, João Duarte Guimarães, foi engenheiro da *General Motors*, nos Estados Unidos, ainda nos anos 30. O casarão colonial onde nasceu Duarte assemelha-se a um palacete colonial e pertencera a seu avô. Descendente de uma linhagem de juristas e intelectuais, arrodado de eruditismo e de uma cidade aberta ao estrangeiro, sobretudo à cultura estrangeira, assim também como portador de profícua cultura popular, como atestou Maximilian Weid-Nuweid em 1817. Areia era um município aberto tanto ao eruditismo quanto ao populário, tanto ao estrangeiro quanto ao local. É aqui, já na primeira infância, que Rogério Duarte será influenciado por essas tendências que lhe seguirão pela vida inteira e que, décadas depois, resultarão em certas posturas estéticas que influenciarão a Tropicália. Na infância, também, vivendo na vizinha cidade de Santa Inês, onde uma forte cultura local de choros florescia, desenvolveu o gosto pela música e pelo estilo musical – o que deixaria fortes influências em sua formação intelectual. Em casa, seu pai, à mesa de jantar, lhe ensinava a

Teoria Quântica.¹³ Esse trânsito constante entre diferentes setores da cultura, em vários níveis, sempre pertenceram a seu universo intelectual. Foi por isto mesmo que, décadas mais tarde, quando do impasse da cultura brasileira, na época da Tropicália, ele se posicionaria da forma como se posicionou. O fato de seu pai ter sido engenheiro da *General Motors*, nos Estados Unidos, contribuiu sobremaneira também para a perda do seu preconceito em relação à cultura americana a nível pessoal.

Ainda nesta primeira infância em Ubaíra, Rogério Duarte terá na figura folclórica de João das Gaiolas um de seus personagens mais marcantes. João das Gaiolas era um personagem pitoresco de Ubaíra que, como o nome indica, era criador de passarinhos. O infante Rogério Duarte frequentava sua casa e era encantado por toda aquela variedade de pássaros dos mais raros.¹⁴ Além de criador de passarinhos, João das Gaiolas era também músico de choro, sendo um exímio cavaquinhista, executor de clássicos do populário musical brasileiro como Pixinguinha, Valdir Azevedo, Garoto e tantos outros.¹⁵ Ele seria o introdutor de Duarte no universo popular da música brasileira e, seria também, o primeiro professor de violão de Duarte, marcando-o com sua influência musical indelével. Aliado a isto, adicione-se também que Duarte, através de seu pai e de seu avô, era herdeiro direto da Renascença de Areia, na qual personagens locais mais tarde tornaram-se figuras exponenciais da cultura brasileira, como mostrado. Esse trânsito direto entre a “alta cultura” que permeava sua casa, e a “baixa cultura” que lhe arroteava é uma dos eixos intelectuais de Duarte. Desde pequeno, havia uma espécie de diálogo que ele, ao longo dos anos vindouros, dominaria com maestria. Devido à profissão de seu pai, engenheiro politécnico, construtor de usinas hidroelétricas, realizou diversas viagens pelo interior da Bahia, o que lhe levou a conhecer, ainda menino, sua terra e seu povo. Embora infante, as impressões colhidas nessas viagens ficariam indeléveis pelo resto de sua vida. Outro fator que lhe seguiria ao

longo da vida foi a descoberta dos *cartoons* – ou revistas em quadrinhos – leitura que efetuava diariamente e que lhe levou a imergir, mesmo que de forma rudimentar, no universo do design.

Aos cinco anos de idade, Rogério Duarte mudou-se para Salvador, onde outra importante parte da sua formação intelectual seria feita. Em Salvador, conhecerá alguns dos seus melhores amigos, dentre eles Glauber Rocha, de quem será, além de amigo, parceiro e mentor intelectual. Esta mudança do interior para Salvador será um dos primeiros choques culturais ocorridos em sua vida. A mudança do meio bucólico em que viviam em Ubaíra, na Fazenda Arenópolis, para uma cidade grande como Salvador, no meio urbano, operará em seu espírito e pensamento novas descobertas. No meio rural, eram as brincadeiras pastoris, a vida calma e remota, os longos períodos de febre e impaludismo que o acometeram, frutos do próprio meio onde a família vivia. Em Salvador, era a urbanidade, o fim da calma da fazenda, etc. Nos anos 50, estava em Salvador, no Colégio Estadual da Bahia, na época um ponto de encontro de eruditos e intelectuais (Borges 20). No Colégio Estadual, ele conheceria Glauber Rocha, sobre quem exercia forte influência. Foi lá, que também entrou em contato com a Jogralesca e com a Geração Mapa. Era a formação de um núcleo intelectual do qual saíam grandes nomes das artes e da cultura do Brasil daquela época. Estavam lá: Paulo Gil Soares, Fernando Perez, Calazans Neto, Sônia Coutinho, João Carlos Teixeira Gomes, dentre outros. O Colégio Estadual da Bahia era apenas mais um centro nervoso dentro da agitada cena cultural da Bahia naquele período.

A criação da Universidade da Bahia pelo reitor Edgar Santos foi um passo decisivo para tal agitação. Rogério Duarte estava cercado da cultura de ponta da sua época e, para um intelectual como ele, mesmo jovem, foi um ambiente perfeito. Nesta época, a Bahia reuniu um grupo de artistas e intelectuais que eram grandes expoentes mundiais. No teatro, Eros Martin Gonçalves, que fora contratado para dirigir a Escola de Teatro, recém-criada na época; na dança,

a bailarina polonesa Yanka Rudzka, na música, os alemães Koellreutter e Ernst Weidmar, e o suíço Anton Walter Smetak; na arquitetura, a italiana Lina Bo Bardi, etc, dentre outros. Era o surgimento de uma vanguarda que revolia em torno da modernidade e que introduzia novos conceitos estéticos na cultura, no pensamento e na sociedade baianas. Salvador, de província remota, passa a posição de cosmopolita e um dos grandes centros de produção de pensamento e cultura do mundo de sua época.

Antônio Risério sobre isto diz:

Lina, Koellreutter e Martin foram mestres formadores de uma geração excepcional: a geração de Glauber e Caetano, uma dupla que, de resto, sempre celebrou Lina em termos altos e nunca aceitou a oposição estudantil esquerdista do Reitor Edgar Santos. Pelo contrário, quando questionado sobre essa época de sua *juventura*, em conversas ou entrevistas, Caetano Veloso responde, invariavelmente, frisando o quanto ele e sua geração devem aos trabalhos do Museu de Arte Moderna e da Universidade da Bahia. Por outro lado, não devemos de modo algum confundir estes ensinamentos com influências precisas em obras determinadas. Se era possível tomar conhecimento de Brecht e Godard, na Escola de Teatro ou no Clube de Cinema da Bahia, o que estas entidades ministravam era a informação – a influência sobre a obra Glauberiana é retraçável. (26)

Apesar de Risério traçar um perfil acurado do ambiente da época no que tange às ideias em circulação comete outro equívoco à moda dos críticos debatidos no primeiro capítulo desta tese. Risério centra sua análise na perquirição e exibição das ideias que circulavam naquele

ambiente e como elas vão formar dois ícones daquele período. Isto transforma seu trabalho num inventário meio restrito. Seu trabalho resulta numa descrição do panorama exterior da Universidade da Bahia, não numa exibição das estéticas em voga e em prática naquele momento. Outro problema é que, ao invés de realizá-lo, Risério resulta executando uma biografia restrita tanto de Glauber Rocha como de Caetano Veloso, além de demonstrar como os mesmos se tornaram ídolos. É o mesmo problema em que recaíram os críticos debatidos no primeiro capítulo desta tese. Ao eleger Veloso e Rocha como ícones de sua geração, Risério está limitando a abrangência de seu estudo. É como falar na Tropicália e só levar Caetano Veloso e Gilberto Gil em consideração. Risério chega a falar em uma suposta geração de Rocha e Veloso, mais não demonstra. Era necessária uma abordagem mais profunda. Antônio Risério não adentra propriamente o problema das linguagens estéticas que permeavam a formação de Glauber Rocha e Caetano Veloso: neste caso, a estética da pós-modernidade. Sua análise é mais centrada nas ideias que vinham da Europa do que aquilo que era feito com as mesmas por parte dos baianos. Do ponto de vista da emissão das ideias, seu estudo é sólido, todavia nesta questão da recepção, ele careceu de aprofundamento. Além disto, ele não toca no problema primordial que está por trás daquele momento: a formação de uma vanguarda pós-modernista na Bahia. Sua descrição resulta superficial. Outro problema: Antônio Risério ignora a presença e a influência de Duarte sobre esta mesma geração de Rocha e Veloso. Em suma, a abordagem diacrônica que Risério efetuou não açambarcou propriamente aquele período, tornando-se necessário também uma abordagem sincrônica ao lado da diacrônica. Quando menciona Rogério Duarte, o cita como “design tecnicamente aplicado (hoje professor da Universidade de Brasília), mas de temperamento essencialmente filosófico, coisa que o converteu, de resto, num dos gurus do movimento contracultural no Brasil, depois da tempestade tropicalista” (102). Risério é mais um

crítico do tropicalismo que não compreendeu Rogério Duarte em sua inteireza, embora demonstre uma admiração clara pelo mesmo. Sua nota de pé-de-página é muito mais importante que a referência incompleta feita a Duarte ao longo do seu texto. Antônio Risério diz:

Homem eloquente de cultura refinada e inteligência encantadora (não raro, desconcertante) capaz de falar com fluência e intimidade sobre termos tão variados como cubismo, existencialismo sartriano, estética microtonal, poesia concreta, psicologia da Gestalt ou a personalidade feminina de Krishna – Rogério Duarte é, fora de qualquer dúvida, uma das personalidades de maior fascínio entre as que emigraram na turbulência estético-intelectual que marcou o Brasil na passagem da década de 1960 para 1970. (131)

Se Duarte é tão importante quanto Risério próprio afirma, é estranho ele então não merecer mais importância do que sua reduzida análise, além de uma nota de rodapé. É anacrônico. Este mesmo Rogério Duarte já era um dos principais personagens daquele mesmo período que Risério busca esclarecer, embora tenha ficado excluído na análise. Caso ele houvesse aprofundado sua investigação, perceberia que aquela era também, além da geração de Glauber Rocha e Caetano Veloso, a geração de Rogério Duarte. Se, por um lado, Caetano Veloso se tornaria o maior expoente da Tropicália, não há que se esquecer que as formulações estéticas tropicalistas haviam, em grande parte, sido estabelecidas por Rogério Duarte. O próprio Glauber Rocha, em carta a Caetano Veloso, quando de seu exílio em Londres, afirma que “Por trás de mim e de ti está Rogério” (Resgatando Rogério Caos). Esta elipse na análise de Risério produz sérias consequências para o resultado de seu propósito: inventariar a *avant-garde* na Bahia

daquela época. Esta mesma *avant-garde* não se inicia quando da época de Veloso na Universidade da Bahia, ela já havia sido principiada muito antes.

Risério afirma:

Num sentido mais amplo, a modernidade estético- intelectual teve, em terras baianas, uma rede de irrigação mais vasta e emaranhada. Para dar uma ideia geral do quadro, mesmo *en passant* temos: Lina Bo – arquitetura moderna, desenho industrial; Koellreutter, Ernst Weidmar, Anton Walter Smetak – Stravisky, atonalismo, serialismo, música concreto-eletrônica, microtonalismo; Martin Gonçalves – Brecht e "Actor's studio" (Stanislavsky, via EUA), entre outras coisas, dentro de critérios não muito nítidos (parece que a nitidez só se imporia com o grupo dissidente “Teatro dos Novos”, liderado por Joao Augusto); Walter da Silveira - Murnau, Fritz Lang, neo-realismo italiano, Eisenstein; Yanka Rudzka – dança moderna; Clarival Valadares – poesia concreta. Mais lateralmente ao campo estritamente estético, Agostinho da Silva, o anarqueto geolinguístico, Pierre Verger e sua “terceira visão” e Vivaldo da Costa Lima trocando a odontologia pela antropologia, para mergulhar no candomblé jêjê-nagô. E ainda: Thales de Azevedo, Diógenes Rebolças, Nelson Rossi, alguns professores boêmios e jornalistas e a nova geração de pintores e escultores (Mário Cravo Jr, Carybé, *et cetera*). Enfim, a *avant-garde* aterrissava na Bahia. E não somente aterrissava. Botava os pés no chão e metia a mão na massa. Surpreendendo, obviamente. Mas para ser, também, ela, surpreendida. (103)

Sua análise diacrônica também careceu de mais desdobramento sincrônico. Risério, no entanto, não levou em conta que, antes daquela geração de Glauber Rocha e de Caetano Veloso, havia a primeira geração da Universidade da Bahia – da qual Duarte fez parte. Portanto, a geração de Rocha e Veloso não foi a primeira geração a entrar em contato com aquelas vanguardas. O projeto pedagógico de Edgar Santos havia importado para Bahia, segundo Antônio Risério, a vanguarda modernista europeia erudita, que, ao chegar ao ambiente mestiço e tropical da Bahia, sofrerá influências do mesmo. O choque entre este eruditismo europeu e modernista com a cultura popular da Bahia efetuará a gênese da pós-modernidade, consequentemente, da Tropicália, pelo menos em termos da escolha de sua agenda estética. E é justo neste hiato estético que a figura de Rogério Duarte ganha força como representante local daquele movimento. Como estudante, Duarte frequentava assiduamente a Escola de Teatro, onde seu amigo Luís Carlos Maciel também lecionava. (Maciel 50) Além disto, frequentava também os Seminários Livres de Música, de Koellreutter, onde entrou em contato com a vanguarda da música europeia e, em termos estéticos, com a música serial, atonal e dodecafônica. Lá, também, conheceu seu amigo e futuro companheiro tropicalista Tom Zé. Sendo que, durante este período ainda na Bahia, Duarte e Tom Zé serão parceiros musicais numa canção tropicalista *avant la lettre* chamada *Espelho Partido*. Um fato curioso é que, nesta época, Duarte apenas terá contato com Glauber Rocha e Tom Zé; sendo que os outros companheiros tropicalistas ele apenas os conhecerá em 1964, no Rio de Janeiro.

Para Duarte, o ambiente da Universidade da Bahia em que ele transitava entre o erudito e populário era perfeito, ele havia sido herdeiro direto da Renascença de Areia, pois, encontrava ali o lugar perfeito para desfilar seu crescente ecletismo cultural. Não lhe causava choque algum o constante choque entre o erudito e o popular que ali era colocado em prática. Com relação a este

período em que viveu no meio rural de Ubaíra Duarte diz: “Minha família era culta. Meu tio Nestor Duarte era uma grande jurista, escritor, sociólogo e hoje estão sendo reeditadas as obras dele. Então, embora eu tenha nascido numa fazenda do interior, eu tenho uma família tradicional, meio erudita, tanto do lado paterno quanto materno” (Vallias 3). Fica patente esta relação dialética com o meio rural e com o meio erudito de família senhorial. Ao longo de sua trajetória, esta dialética se manterá. O que importa é que foi isto que o munuiu do aparato teórico que lhe seria útil em diversas épocas de sua vida intelectual. O apego ao eruditismo lhe proporcionou, desde jovem, a recepção da cultura de vanguarda, sobretudo a partir da adolescência, quando, já fluente em espanhol, lia revistas especializadas em design naquele idioma. Não apenas em espanhol, mas também em alemão, francês e inglês (Vallias 3). Quando de sua mudança para Salvador, iniciou-se a sua educação formal. Duarte aprendeu a ler e escrever em casa, sendo seu professor seu avô materno, Clemente, que, inclusive, lhe ensinou caligrafia, etc. Tinha, inclusive, uma biblioteca em casa que pertencia a seu pai. Como o mesmo falava vários idiomas, desde cedo, forçou os filhos a também falarem. Com a mudança para Salvador, finalmente, Duarte teve acesso à educação formal. Quando finalmente entrou na escola, foi colocado diretamente no segundo ano primário. A escola era uma das mais tradicionais da Bahia, o Colégio de Dona Afrisia, por onde passaram também outros importantes intelectuais da época. Logo depois, após fazer o exame de admissão, entrou no Colégio Antônio Vieira, dos padres Jesuítas, sendo expulso no segundo ano ginasial, após violar o jejum obrigatório requerido na véspera da primeira comunhão. Daí, matriculou-se no Colégio Estadual da Bahia – que seria de vital importância para os desfechos que sua vida intelectual tomou depois. Foi nesta época ginasial que Duarte começou a demonstrar algo que logo lhe tornaria notável: sua inteligência. Sobre isto, o próprio Caetano Veloso a descreve:

Na primeira metade dos anos 60, antes de eu sair da Bahia, ouvi o nome de Rogério Duarte repetido com frequência nas conversas dos meus colegas na Faculdade de Filosofia. Sua inteligência inquieta e pouco convencional tinha virado uma lenda. Dizia-se que ele falava com grande brilhantismo e que suas opiniões às vezes chocantes impressionavam o interlocutor pelo calor com que eram defendidas. Embora ele não tivesse sequer concluído o curso secundário, fascinava estudantes e professores de curso superior. (106)

Veloso refere-se a Duarte como uma espécie de lenda local, ao redor do qual já havia uma espécie de mítica popular, já que circulavam histórias como esta contada por ele mesmo. Duarte, pois, já era uma *personalidade*. Adicione-se apenas o fato de que Duarte, sim, concluiu o curso secundário. Era desta forma que Duarte era visto pela geração de Caetano Veloso, posterior à sua e, para qual, já servia de lenda. Sobre esta inteligência tão propalada por Veloso, à moda deste, o professor Peixoto, notável discente daquela época na Bahia, após diversas aulas particulares ministradas com o jovem Rogério Duarte, escreveu uma carta a João Duarte, pai de Rogério, dizendo que ele seria uma pessoa com a inteligência acima da médias e que não deveria ter uma instrução igual à dos outros (Vallias). A partir daí, a família passa a dedicar mais atenção e esforços a Duarte no sentido de provê-lo de qualquer coisa que ele necessitasse. Duarte passa a concentrar toda a expectativa de sua família em torno de um futuro brilhante, digno de um gênio notável. No mesmo período, Duarte iniciou sua leitura dos filósofos existencialistas, como Sartre e Simone de Beauvoir e intensificou, cada vez mais, seu interesse pela cultura erudita europeia. O ambiente intelectualmente estimulante do Colégio do Estado da Bahia – depois Colégio Central – lhe ajudava e lhe instigava na descoberta do conhecimento. A partir do interesse pelo espanhol e com ajuda de outro amigo de sua época, o lendário poeta Afonso Manta Alves,

descendente de Castro Alves, abriu um cursinho de espanhol destinado a ensinar o idioma a alunos que estivessem cursando o Clássico. Todavia, ao invés de ensinar espanhol, Afonso Manta Alves dava aulas de grego e latim. Neste período do Colégio Central, Duarte travou conhecimento com alguns dos grandes nomes de sua geração, além de Glauber Rocha, artistas que logo entraram para o panteão das artes da Bahia. Era o início da Geração Mapa, de onde surgiram as Jogralescas e que influenciariam o Cinema Novo. Terminado o ginásio, Duarte cursou o Clássico no Instituto Normal da Bahia, adentrando, então, depois de findo, a Universidade da Bahia. Esta era outro importante nicho intelectual que deixaria marcas em sua formação. Embora desde o curso Clássico ele já frequentasse os cursos livre de desenho, pintura, música e teatro, onde sua inteligência logo se tornaria uma espécie de mito; escolheu a Escola de Teatro para cursas. Ao lado disto, estudou também violão com a lendária professora Edir Cajueiro, por cujas mãos passaram grandes compositores e instrumentistas da época, como Elomar.

Adentrando a Universidade da Bahia, passa ainda mais a participar ativamente da cultura de vanguarda amplamente divulgada ali naquele ambiente. Foi lá que conheceria uma figura que passaria a exercer forte influência sobre sua formação intelectual e sobre sua própria forma de pensar: arquiteta italiana Lina Bo Bardi, da qual se tornaria pupilo no Brasil. Outra personalidade que lhe influenciou foi o maestro alemão Koellreutter, com o qual descobriria a música erudita de vanguarda europeia da época – música serial, atonal e dodecafônica. Sobre este período, Antônio Risério afirma:

Entre as décadas de 1950-60 a cidade da Bahia, ancorada em práticas culturais tradicionais, achou-se de repente sob um forte influxo de informações

internacionais. Parte substancial delas vinha das vanguardas estético-intelectuais europeias do período anterior à Segunda Guerra Mundial, especialmente nas áreas da música, teatro, artes plásticas, arquitetura, dança e cinema. Em termos cinematográficos, aliás, a movimentação baiana era contemporânea do florescimento da *Nouvelle Vague* francesa, quando Jean-Luc Godard e companheiros lançavam-se à aventura da criação de uma nova linguagem fílmica. Em termos extra estéticos, descontava a formação de uma consciência sócio-antropológica baiana, a partir da implantação do CEAO (Centro de Estudos Afro-Orientais) na Universidade. A produção universitária, os ateliês, os cineclubismos, os suplementos jornalísticos, etc, configuravam uma teia elétrica de signos, injetando dados e ideias novas no espaço cultural da província. (Risério 75)

Foi neste agitado momento intelectual da Bahia que o jovem Rogério Duarte adentrou a Universidade da Bahia. A cultura erudita de vanguarda que era veiculada ali logo afeta sua forma de pensar e ver seu próprio país e sua gente. Muitas das suas ideias e posturas estéticas que ocorrerão no próximo momento – o do Rio de Janeiro – começam a ser gestadas neste período da Bahia. Foi um momento em que Duarte preocupou-se apenas em “devorar” – no sentido de Oswald de Andrade – não havia aqui nenhuma outra preocupação por parte dele a não ser aprender e assimilar as mais variadas tendências que circulavam, naquele período, em termos de estética, no ambiente da Universidade. Sua circulação ativa da Escola de Teatro aos Seminários de Música, à Escola de Arquitetura e Desenho Industrial, para a Escola de Belas Artes lhe muniam de um vocabulário estético novo e de vanguarda. Ideias novas, como a do Teatro de

Brecht, na Escola de Teatro, de Eros Martim Gonçalves ou da música dodecafônica de Koellreutter, caíam na sua indagadora inteligência.

Foi Lina Bo Bardi quem primeiro lhe chamou à atenção para a importância da cultura popular brasileira, em que manifestações populares como os bonecos do Mestre Vitalino poderiam ser vistos de outros ângulos e aos quais poderiam ser atribuídos diferentes graus de importância. Esta constatação de Lina Bo Bardi era resultado de várias experiências que ela vinha realizando ao longo de sua estada no Brasil e fruto também de uma profunda pesquisa da realidade brasileira, desde os aspectos físicos e geográficos aos antropológicos, fazendo um levantamento dos objetos de uso popular, encontrado na sua propriedade formal e conteudística, e na sua autenticidade, as verdadeiras raízes do desenho industrial brasileiro. Em Lina Bo Bardi, nós temos o exemplo da tomada de consciência de que os problemas artísticos são somente uma face do problema social. Ela se desloca de uma visão super-intelectualizada e europeia para a arte popular brasileira (Duarte 130). É esta postura estética que Lina Bardi tem ao chegar à Bahia e da qual sorverá Rogério Duarte como seu aluno e discípulo. Lina Bo Bardi, além de transmitir a vanguarda erudita europeia, ensinava a seus alunos a importância de descobrir e valorizar sua própria cultura, evitando preconceitos no campo da cultura. Isto levaria Duarte a iniciar a prática da capoeira – que estudaria com o lendário mestre Bimba - e a frequentar terreiros de candomblé, etc. Lina Bard ajudou Duarte a desreprimir um desejo que ele próprio já nutria: o de se permitir intelectualmente, principalmente no que tangia à cultura brasileira, encarada com preconceito por certos setores eruditos da época, como o próprio reitor Edgar Santos, homem de formação erudita tradicional, como informa Antônio Risério (47).

Graças às posturas estéticas de personalidades como Lina Bo Bardi e da dançarina polaca Yanka Rudzka, que se deslocavam do eruditismo acadêmico europeu para uma postura positiva em relação ao populário cultural brasileiro, a cultura popular brasileira começa a ser inserida dentro do meio sofisticado da Universidade da Bahia. (Risério 41) Rudzka se interessou esteticamente pelo candomblé, que conheceu graças a Carybé e Mário Cravo Jr. De seu apartamento no bairro do Chame-Chame, anotava a partitura rítmica do batuque candomblezeiro que a brisa lhe trazia, vindo provavelmente do candomblé da Roça de Sabina, mãe de santo que seduziu Ruth Lands. Ela deixou que esse universo integrasse em suas criações antes exclusivamente europeias. Assim, ao tempo em que coreografava peças de Debussy e Hindemith, por exemplo, aparecia também como autora de trabalhos cujos títulos dizem tudo, como “Águas de Oxalá” e “Candomblé”. Além do candomblé, de coreografias com percussão “afro”, Rudzka se aproximou também da capoeira, botando o berimbau no palco, som de arame tenso no meio de sua arquitetura gestual moderna (Risério 105). Apesar de Duarte não ter sido discípulo de Rudzka, esta impostação estética era pertinente ao seu gesto intelectual naquele momento. Em posturas como esta de Rudzka, podemos já verificar as raízes estéticas da Tropicália, obviamente, em forma embrionária.

Na Escola de Teatro da Universidade da Bahia, Duarte conheceria também Luís Carlos Maciel que, depois, no Rio de Janeiro, faria com ele o tabloide *Flor do Mal*, um dos últimos documentos visuais do tropicalismo *underground*. (Hibberd 125) Em relação à postura de Antônio Risério no que tange o que ele chama de gênese da Tropicália, porém, alguns problemas que carecem de debate antes de seguirmos à diante para a fase de Rogério Duarte no Rio de Janeiro. Risério, ao modelo dos críticos já debatidos no primeiro capítulo, põe Caetano Veloso no centro da gênese da Tropicália e somente a enxerga em sua ala musical. Segundo ele:

A Tropicália ilustra à perfeição o que acabo de dizer. Podemos verificar, facilmente, no desempenho tropicalista, o embasamento na cultura ocidental moderna, com o repertório *avant-garde*, a abertura mental não só no sentido experimentalista, mas em vista da cultura popular e da chamada “cultura de massa.” Deixando provisoriamente de parte a atenção para a criação cultural popular subdesenvolvida e o mergulho na cultura de massa (no que tocaremos à diante), vamos falar um pouco de música e tudo ficará bem claro. (137)

Todavia, sua abordagem da suposta gênese da Tropicália via música não fica clara. Primeiro, Risério não levou em conta que Duarte fora produto da primeira geração da Universidade da Bahia e que, em 1960, chega ao Rio de Janeiro – mesma época em que Caetano Veloso ingressa na Universidade da Bahia. Devido a este adiantamento temporal, Duarte será o primeiro – do que mais tarde viria a se tornar o “grupo baiano” – a se retirar para o Rio de Janeiro. Quando, em 1962, Veloso ainda encontra-se na Bahia, Duarte estará lançando a *Revista Movimento* – já abordada no primeiro capítulo desta tese – e lançando as bases estéticas do que viria a se tornar depois a Tropicália. Outro fato é que Risério também utiliza-se de *Notas Sobre o Desenho Industrial*, no entanto apenas como instrumental para uma leitura estética da obra de Lina Bo Bardi. Em nenhum momento ele associa *Notas Sobre o Desenho Industrial* à gênese estética da Tropicália. O artigo de Duarte, por sua vez, mais uma vez, não é compreendido em sua complexidade e sua importância abrangente, sobretudo à questão do *mass media* no Brasil do início dos anos 60. Associar a Veloso o fato de a Tropicália ter adicionado à sua cartilha estética o *mass media* não procede, posto que Veloso é tardio em relação a isto. Como outros críticos da gênese do Tropicalismo, Risério reúne em sua investigação apenas a ala musical da Tropicália,

que, como demonstrado no primeiro capítulo desta tese, não foi a primeira, mas a derradeira expressão estética tropicalista.

Rogério Duarte será o primeiro desta primeira geração da Universidade da Bahia a se retirar para o Rio de Janeiro, levando consigo toda a bagagem de vanguarda que recebera na Universidade da Bahia. 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. (Gil, *Conversa Rogério Duarte (Ragunatha Dasa) & Gilberto Gil*). A bolsa lhe fora conferida por seu tio Nestor Duarte, então deputado federal. Esta transferência de Rogério Duarte para o Rio de Janeiro no início de 1960 vai operar em sua vida uma profunda influência: toda a bagagem intelectual e toda a informação vanguardista adquirida na Bahia começarão a ser “deglutidas”. Este é o momento em que Duarte inicia sua produção artística, que era uma consequência direta de tudo aquilo que ele havia estudado e vivenciado em seus anos anteriores na Bahia. Sobre isto ele mesmo diz: “No Rio de Janeiro ocorre o momento de encontro, é lá que surge o movimento. O movimento pode ter sido urdido a nível uterino na Bahia, mais o parto é carioca. Lá é que tem a maternidade e a tecnologia para poder extrair este rebento” (147).

Os primeiros momentos de Duarte no Rio de Janeiro são imbuídos de deslumbramento e solidão, aliados a uma forte saudade da agitação cultural nervosa da Bahia que ele havia deixado para trás. Pouco depois de chegar ao Rio de Janeiro, Duarte trava contato com a jovem inteligência carioca, sobretudo a partir do momento em que começa a estudar na Escolinha de Artes do Brasil, do Museu de Arte Moderna. Era um período de grandes indagações interiores:

tanto pessoais quanto estéticas. Duarte ainda não havia escolhido sua verdadeira vocação ou pelo menos aquela à qual se dedicaria mais. Até ali sua trajetória era renascentista. Foi lá, na Escolinha de Artes do Brasil, que ele, através da ajuda da psicóloga Noêmia Rego Varela, aplicou-lhe um teste vocacional que foi profícuo para resolver o problema que Duarte tinha em definir sua verdadeira vocação artística, pois “O teste era baseado na psicologia da Gestalt e ela achou que ele seria um designer” (Vallias). Foi através dela, da psicóloga, que Duarte primeiro travou contato com o grande designer brasileiro Aluísio de Magalhães – seria um contato essencial e decisivo para todo o desfecho não só de sua própria carreira, mas também da estética da Tropicália no campo do design. Duarte entra, assim, para a equipe de Aluísio de Magalhães e é lá que também utilizará como laboratório para seu próprio design todas as técnicas às quais seria exposto. A oportunidade de trabalhar no escritório de Aluísio de Magalhães foi essencial para seu desenvolvimento como designer, pois foi onde ele aprendeu a exercer a profissão, como ele diz “Lá se utilizava a mais rigorosa metodologia que se diferenciaria da prática comum das agências de publicidade, onde a imitação dos padrões veiculados nos anuários e em outras publicações internacionais eram os principais recursos utilizados pelos chamados diretores de arte da época [...]” (Arcolini). Esta imersão no universo do design gráfico modernista de Aluísio de Magalhães será decisiva para o desfecho estético de Duarte, que ocorreria logo depois. A partir deste trato diário com o formalismo do modernismo utilizado por Magalhães, Duarte passa a dominar os princípios da escola de onde provinha aquele credo teórico. Justamente deste domínio do design modernista, ele inicia sua ruptura, ou sua dissidência estética. Estes princípios, em termos estéticos, eram das escolas de Ulm e da Bauhaus.

Ivan Melo infere que foi no início dos anos 60 que Duarte teve os primeiros contatos com intelectuais da semiótica e do design, como os alemães Max Bense e Otl Aicher, e o ítalo-

argentino Tomas Maldonado. Deles recebeu as cartilhas racionalistas das escolas alemãs, referidas acima, e utilizou referências em trabalhos como cartazes políticos da União Nacional dos Estudantes, da qual era diretor de arte, e cartazes de shows da bossa nova, que dera início à uma identidade visual inconfundível e que abriu caminhos para toda uma geração de artistas brasileiros. A assimilação de Duarte dos princípios estéticos da Bauhaus e da Escola de Ulm não se deu apenas através de sua presença na Escolinha de Artes do Brasil, do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, como afirma Melo. O laboratório de Aluísio de Magalhães teve papel importante nesse processo, sobretudo pois estes temas podiam ser postos em prática através do trabalho diário e da produção de cartazes, etc. Ao todo, Duarte permaneceu dois anos trabalhando no laboratório de Aluísio de Magalhães e, como salientado, seria uma “escola” importante no desenvolvimento do seu próprio design. Vale ressaltar que “Os mestres de Rogério eram formados no racionalismo da Bauhaus e de Ulm. O discípulo manteve o rigor e o conhecimento técnico, mas fez uma síntese entre o racionalismo e a exuberância tropical” (Borges). Duarte, pois, admirava todo o rigor formal que Aluísio de Magalhães punha em sua criação visual, todavia sentia falta de uma maior brasilidade, no sentido que via naquilo uma mera repetição de uma estética alemã nos trópicos. Foi exatamente aí que os anos passados na Bahia ao lado de Lina Bo Bardi e sua crítica à pura importação das estéticas europeias por parte dos artistas e intelectuais brasileiros começou a lhe instigar. Duarte vinha desta experiência vanguardista na Universidade da Bahia, e da incorporação da linguagem estética popular brasileira dentro do formalismo estético europeu. De imediato, percebeu o impasse que se passava no design de Aluísio de Magalhães, tanto que, dois anos depois, ele pede demissão por já não mais poder compactuar com aquela escola de design que era apenas uma sucursal estética da Alemanha no Brasil. Ao sair do laboratório de Aluísio de Magalhães, passa a ser diretor de

arte do departamento de Agitação e Propaganda do Centro Popular de Cultura, da União Nacional dos Estudantes. Neste momento, Duarte encontra a total liberdade de que precisava para colocar em prática esta nova linguagem de design que vinha sendo gestada ao longo de vários anos. Porém, foi justamente a experiência nos laboratórios de Aluísio de Magalhães que lhe imbuíu do cabedal teórico e prático para que esta nova fase fosse possível.

Embora ainda não soubesse piamente o que queria, sabia, pois, do que não queria. Foi nesta época na UNE que ele produziu alguma das pérolas do design brasileiro, ainda hoje vastamente estudadas. Infelizmente, sua produção visual desta época foi quase que na totalidade destruída num incêndio que acometeu o prédio da UNE no Rio de Janeiro. Graças a isto, uma parte importantíssima referente à gênese da Tropicália em sua ala visual se perdeu para sempre. Nesta fase do CPC, Duarte começou a produção de cartazes e a gestação de uma linguagem visual que dará origem, depois, à estética da Tropicália. Comumente, tem sido parte do cânone, afirmar que Duarte foi o tradutor visual da Tropicália. A isto ele repele “O que se traduz é uma obra alheia, eu fui autor também. O tropicalismo é um movimento que nasce do âmbito das artes visuais com Hélio Oiticica e comigo. O Caetano e o Gil fazem a tradução musical do movimento” (Borges 4).

Não é improcedente a afirmação de Duarte, tendo em vista esta investigação da evolução estética que levaria à gênese da Tropicália. Em termos de “grupo baiano”, Duarte foi o primeiro a inaugurar tal estética, que era justamente o rompimento com o modernismo racionalista e formalista da Bauhaus e da Escola de Ulm. Toda esta experiência estética no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro com o pensamento estético dos alemães Otl Aicher e Max Bense, como também com o ítalo-argentino Tomas Maldonado, assim como no laboratório de Aluísio

de Magalhães, fez com que Duarte percebesse certos postulados estéticos que permeavam toda a linguagem artística ali ministrada representavam um atraso e uma prisão para a própria estética brasileira – já que esta não encontrava espaço para manifestar-se. E foi justo isto um dos fatores que mais influenciaram para a sua afirmação definitiva como design que foi “a possibilidade de libertar-se da arte das galerias, tida por ele como burguesas, e da possibilidade de comunicar com um grande público através das técnicas de reprodução gráfica industriais, substituindo, assim, a aprovação dos críticos de arte pela aceitação da sociedade de massas” (Arcolini). A percepção de que o mundo acadêmico, direta ou indiretamente, representava um obstáculo para a eclosão de uma estética brasileira se torna cada vez maior. A “verdade estética” era controlada por uma elite intelectual fortemente vinculada à Europa e, portanto, colonizada (Borges). À princípio, achava que isto se dava apenas a nível do desenho industrial, mais logo percebe que o mesmo dilema ocorria em varias outras áreas (Duarte 112).

Assim, Duarte “desenvolveu uma ‘oposição ideológica’ à pintura de cavalete, que considerava aristocrática [...]” (Borges 2). Era uma espécie de barreira ideológica que dificultava ou impedia a eclosão de um pensar brasileiro, ou a erupção de uma estética calcada em valores brasileiros, ainda relacionado às colocações da mestra Lina Bo Bardi. Por causa disto, Duarte, ao lado da mesma, de Glauber Rocha e de Octavio Ianni, fundou um centro de produção cultural no Parque Laje. Antes, à convite do amigo Lota Macedo Soares fez vários projetos de identidade visual e encarregou-se do design relacionado ao Parque do Flamengo. Nesta época, Soares era casado com a grande poeta americana Elisabeth Bishop, de quem Duarte tornou-se grande amigo. (Borges 2).

Duarte, em suas criações, começa a introduzir elementos do populário brasileiro: o cordel, as pinturas dos trios elétricos da Bahia, as cores tropicais, *cartoons*, etc. Ele começa então a gestar sua própria linguagem estética. Ao mesmo tempo em que buscava romper com a dominação europeia, – galvanizada, sobretudo na importação de ideias europeias que eram assimiladas sem nenhuma modificação local – adicionando, à estas estéticas, elementos brasileiros. Pela primeira vez um artista visual operava tais mudanças nas artes gráficas no Brasil, sobretudo no design que ainda dava seus primeiros balbucios no Brasil daquela época.

Duarte, além de dominar a parte teórica do design, também era exímio na operação do maquinário usado nas impressões, e isto lhe permitiu, inclusive, revolucionar o próprio uso das máquinas no processo da impressão. Além de subverter a estética europeia, ele subvertia também o próprio uso do maquinário; e este passa a ser elemento essencial na concepção de sua linguagem brasileira de artes gráficas. Tudo isto era posto em prática em sua fase no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, onde ele fazia toda a criação visual. Depois, ele se torna diretor de arte da editora Vozes, a maior do Brasil naquela época. Ali, dará continuidade às suas experiências gráficas. Um dos primeiros documentos – e uma das mais importantes manifestações estéticas do pensamento de Duarte na época, a *Revista Movimento* n.1 – já analisada no capítulo anterior desta tese. Estava ali, presente, um antidogmatismo estético forte em que a hierarquia dos valores estéticos tão presentes nas artes visuais da época era questionada. Duarte havia percebido que havia um problema de ordem aristocrática por trás da repetição pura da estética importada da Europa via Bauhaus e Ulm. Era um preconceito estético por parte de uma elite intelectual que enxergara nas possibilidades de expressão estéticas do Brasil uma espécie de contaminação perigosa e mesmo nociva ao purismo europeu. Duarte diz “O momento internacional na era do Tropicalismo me parece basicamente uma visão terceiro

mundista, um momento de anticolonialismo, uma abertura muito grande para o pensamento negro-africano, ou seja, o etnocentrismo branco oficial, começa a nível de estética a se esboroar [...]” (147). Isto já era resultado de toda sua experiência na Universidade da Bahia, que lhe levava a diversas reflexões sobre sua própria condição enquanto baiano e brasileiro. (Duarte 13) Era uma inversão radical na ordem dos fatores estéticos que eram operados, produzindo uma revolução na hierarquia estética vigente. Duarte era baiano, e, como se sabe, a Bahia sempre teve uma predominante influência negra em vários setores da vida e da cultura. Ao chegar ao Rio de Janeiro, ele percebe, com mais nitidez, uma das causas do atravancamento estético que se posicionava por atrás das hierarquias impostas. Ele prossegue:

Este era o pensamento dos tropicalistas: nós não estamos aqui como sambistas de morro, que serão confinados a um lugar no quintal, onde eles farão seus pagodes e tomaram sua cachaça, não! Nós queremos invadir a sala de visitas e acabar. Nós vamos antropofagicamente pensar elementos stravinskianos, schoemberguianos, de toda a vanguarda da música *pop*, de tudo o mais e vamos inventar essa coisa do som universal. Abolir os preconceitos xenófobos. (147)

Esta inversão de valores por ele aqui ponteados, dizia respeito ao populário estético que era confinado à margem da própria cultura brasileira, sendo conferido ao mesmo um lugar menor e quase sem importância. Assim como o mesmo ocorria na percepção estética que era feita desta por parte de intelectuais que não a compreendiam em sua complexidade. Era necessário incorporar esta margem estética ao panteão estético ou mesmo ao próprio cânone. Este desejo de “brasilisar” o Brasil surge no momento em que o país passava por profundas transformações no mundo da indústria e dos meios de comunicação. Era um problema a mais a ser incorporado e

resolvido ao mesmo tempo. Esta chegada do *mass media* – via televisão, sobretudo – trazia outro impasse estético: a própria adaptação do *mass media* ao Brasil, pois este fazia parte do vocabulário do imperialismo, onde estava presente uma nova ordem colonialista de penetração ideológica. Era uma teia estética complicada esta a da gênese da Tropicália no início dos anos 60 no Brasil.

Duarte identifica este problema acima e nota que o controle do *mass media* é essencial para qualquer movimento que queira possibilitar esta erupção da brasilidade dentro do Brasil. Uma posição chave. Ele sabia também que necessitava munir-se bem do vocabulário estético da indústria e seus tentáculos sócio-culturais para poder efetuar tal revolução. Equacionar a brasilidade com estas novas linguagens de mídias vindas de fora era primordial. Lança-se, então, no estudo destes elementos novos que a indústria e o *mass media* traziam para o Brasil. Não é por acaso que, mais tarde, a Tropicália apresentava uma verdadeira obsessão com a indústria, sobretudo no ícone do parque industrial. A canção *Parque Industrial* do LP *Tropicália* não aconteceu por acaso. Duarte foi o primeiro tropicalista a imergir nesse mundo das relações entre arte e indústria, e arte e indústria no Brasil. Foi esta preocupação desde cedo com o embrionário e crescente objeto do desenho industrial que o levaria, mais tarde, em 1964, a escrever *Notas Sobre o Desenho Industrial*, que sintetiza bastante do seu pensamento e suas preocupações a cerca do assunto. No entanto, *Notas Sobre Desenho Industrial* resulta num longo esteio teórico não só do desenho industrial e sua problemática dentro daquele Brasil daquela época, mas de toda arte de então iniciando-se justamente pelo princípio da própria imprensa – onde, de fato, surge a comunicação de massa – passando por diversos campos do conhecimento, como a música, a literatura, etc. No terceiro capítulo desta tese, realizarei um estudo detalhado de *Notas Sobre o Desenho Industrial*, inclusive mostrando e elucidando como se deu a propalada e ainda

misteriosa influência estética de Rogério Duarte sobre a Tropicália e sobre a obra de seus companheiros tropicalistas.

No Rio de Janeiro, mais precisamente na Escolinha de artes do Brasil, Rogério Duarte encontraria um dos personagens mais importantes de sua vida profissional e com o qual iniciará uma série de experiências estética e eventos culturais que podem ser considerados “ensaios” para a Tropicália, como veremos a seguir. Hélio Oiticica era professor na Escolinha de Artes do Brasil, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde Rogério Duarte também o era. É um encontro deflagrador esteticamente para ambos.¹⁶ No entanto, desde cedo, o próprio Oiticica deixa patente a influência que o pensamento de Duarte terá sobre o seu. Sem dúvida, uma boa forma de constatar a evolução desta influência de Duarte sobre Oiticica era a correspondência trocada entre Oiticica e Lygia Clark, reunidas em *Cartas*, organizada por Luciano Figueiredo. Na verdade, além das trocas de perspectivas e de soluções para os impasses da arte na época, essa correspondência intensa tem como um de seus *leit motifs* o próprio Rogério Duarte e suas ideias acerca de arte. Não apenas isto: indiretamente, as correspondências terminam por mostrar uma participação intensa de Duarte na obra de Oiticica, o que constitui-se, de fato, numa parceria. (Figueiredo 43) Historicamente, nunca foi abordada esta parceria de Rogério Duarte e Hélio Oiticica na obra de Oiticica. Contudo, através das leituras de *Cartas* é inegável esta participação de Duarte da obra do Oiticica nesta época.

Com relação a isto Oiticica diz: “Estou escrevendo muito, com certas influências: de Rogério, no início, de Ginsberg, etc [. . .]” (43). O período inventariado através das cartas é o ano de 1968 e suas complicações estéticas. A cumplicidade estética entre Duarte e Oiticica chegou a ponto tal de uma parceria artística ser feita e mais: os dois passam a morar juntos. Isto ocorreu

pouco antes da viagem histórica de Hélio Oiticica para Londres, onde sua exibição na White Chapel irá sacudir Londres. Este período de 1968 já é a parte final de uma longa jornada de experiências que foram iniciadas em 1962. Nesta longa empreitada estética e experimentalista, merecem destaques alguns eventos que foram “notas de passagem” ou “ensaios” para a Tropicália. *Amos-tragem da Cultura e Loucura Brasileira* e *Apocalipopótese*. Este encontro entre Oiticica e Duarte foi também o encontro entre duas perspectivas ou vetores estéticos. Duarte, como mostrado, vinha de uma formação erudita, passada pelo crivo do populário, além da formação no design ou desenho industrial. Oiticica vinha de uma formação também erudita, porem em outros campos como as chamadas artes plásticas. A partir do inicio desta aproximação de perspectivas diferentes dos dois, surgiram uma serie de eventos relacionados à problemática estética da cultura de então. Este problemática é pontuada exatamente pelos termos estéticos delimitados na introdução desta tese: as questões de alta cultura, baixa cultura, o belo, o feio, etc. Aliadas à estas problemáticas, ajuntem-se outras como o próprio problema da cultura brasileira em relação às vanguardas internacionais onde adentravam outras questões como cultura nacional, o local, etc.

Havia, assim, uma série de tensões estéticas e surge, então, o impasse. Qual direção tomar? Ou qual das posturas estéticas adotar? Foi no intuito de aquecer o debate em torno disto que Duarte e Oiticica organizaram dois eventos que seriam gritos inaugurais em torno da estética tropicalista. Vale ressaltar, que estes dois eventos podem ser caracterizados como consequências também das experiências estéticas pessoais de Rogério Duarte, tendo em vista que estão intimamente relacionados com *Notas Sobre o Desenho Industrial*, e com a *Revista Movimento* e sua cartilha estética. *Amos-tragem da Cultura/Loucura Brasileira* e *Apocalipopótese* tiveram suma importância para a Tropicália, servindo de abre-alas. Sobre isto, o próprio Torquato Neto

afirmou que *Apocalipopótese*, em especial, teve uma relação decisiva para a eclosão do chamado fenômeno Tropicália (Oiticica). De fato, *Apocalipopótese* colocou em ação muitos dos conceitos teóricos e estéticos que Duarte vinha gestando ao longo de quase uma década. Ainda hoje, é surpreendente que a crítica especializada da Tropicália não tenha traçado esta “árvore genealógica” da Tropicália e não tenha conectado diretamente *Amos-tragem da Cultura/Loucura Brasileira* e *Apocalipopótese* à mesma. Sobre *Amos-tragem da Cultura/Loucura Brasileira* disse Oiticica a Lygia Clark:

Enquanto isso, inventaram uns debates no MAM: no primeiro fui convidado para a mesa (substituindo você, imagine?), mas foi meio chato pois o Houaiss é muito “quadrado” para mediador. Mesmo assim, eu e o Rogério pusemos fogo no debate e saíram até ofensas pessoais no meio de tudo. Por incrível que pareça, o Maurício Roberto gostou, talvez pela propaganda que fez do MAM, e nos pediu a mim e Rogério, que organizássemos outro, o que fizemos e foi um blá-blá-blá que não acabava mais pelos jornais. Título do debate: “Amos-tragem da Cultura/Loucura Brasileira” e convidamos para a mesa: mediador, Frederico Morais (que foi ótimo, participantes: eu, Rogério, o sociólogo Sergio Lemos (ele estuda a “sociologia do cotidiano”), Lígia Pape, Nuno Veloso (ele foi amigo de Rudy Deutschke na Alemanha e era da Mangueira, morava com o Cartola e foi-me apresentado a tempos pela Rose, não sei se você o conheceu), Caetano Veloso, Gerchman, Chacrinha (que acabou não indo por estar sem voz, gripado, mas que foi o centro das discussões). A plateia estava horrível: todos nos atacavam violentamente, principalmente a Caetano, inclusive pessoas que são a nosso favor.

(48)

A presença de sociólogos, músicos, cineastas, artistas plásticos, etc, já era a tentativa de gerar um discurso brasileiro (Duarte 148). Era a busca da síntese dialética entre a alta e a baixa cultura, o popular e o erudito, o belo e o feio, etc. Não foi à toa a escolha destes personagens para o referido debate. A escolha de Chacrinha, por exemplo, foi estratégica. Por isto mesmo ele foi o centro das atenções, como disse Oiticica. Ele havia feito um tipo de programa de TV que, na época, era recorde de audiência e que suscitava críticas e elogios dos mais variados. Foi Duarte, também, junto a José Agrippino de Paula, quem chamou a atenção de Caetano Veloso para a importância de Chacrinha. (Veloso 130) Outro personagem que fora convidado, mas que não pode participar foi Glauber Rocha, enviando Saldanha como seu representante, enfim, começava uma espécie de catarse estética, um momento em que era preciso transformar toda teoria acumulada em prática. O resultado foi o choque que aquele debate “quase um *happening*” sobre a audiência – como relatou Oiticica – que reagiu violentamente àquele estranho banquete estético. Daquele momento em diante, aquela estranha – e nova – cartilha estética ganharia força, assim como adeptos e inimigos. Algumas semanas depois, uma outra experiência estética parecida seria realizada, porém, mais agressiva esteticamente falando. Vale dizer, que, esta outra experiência estética, foi muito maior e contou com um grande numero de participantes e de público. Era *Apocalipopótese*. Nesta, a experiência anterior de *Amos-tragem da Cultura Loucura Brasileira* foi multiplicada pela participação inclusive de sambistas da Estação Primeira de Mangueira. Segundo Oiticica:

Chamou-se *Apocalipopótese*, termo inventado por Rogério como um novo conceito desse tipo de objeto mediador “para participação” ou que se constrói por ela: eu com as capas, Lígia com os “ovos”, Antônio Manuel com as “urnas quentes”, que eram caixas fechadas para serem destruídas ou abertas, sempre com

algo escrito ou pintado dentro, Rogério levou cães amestrados que a meu ver foi o mais importante (serviram para defendê-lo também contra o Roberto Paulino, que compareceu, pois o Rogério estava de “caso” com a Rose) e o Raimundo Amado filmou tudo, e parece que o filme fica pronto esta semana: não é genial? Mário acha que houve aí algo mais importante do que o sentido de *happening* pelo sentido realmente aberto das experiências: um livro está sendo feito no sentido da imagem sobre isto. Compareceu nesta manifestação o músico americano John Cage, um dos pioneiros da música *pop* ou “acidental”. Como sempre, os jornais nenhuma entrevista fizeram com ele, veja só. Agora, antes de viajar, o que pretendo fazer logo, estou em pensando em fazer algo se possível – Torquato está muito entusiasmado desde *Apocalipopótese* e deve vir aqui hoje para planejarmos algo. (50)

Após o sucesso do debate *Amos-tragem da Cultura/Loucura Brasileira*, e da ampla repercussão na mídia (Figueiredo 42), a dupla Duarte e Oiticica resolveu investir ainda mais na experiência estética. *Apocalipopótese* contou com um grande número de participantes – inclusive de público. Raimundo Amado e Leonardo Bartucci filmaram todo o evento e um filme homônimo foi feito. A inclusão da experiência estética num filme foi algo bastante original. Hoje, conhece-se apenas uma cópia deste filme, que pertence ao Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

Sobre *Apocalipopótese* refletiu Hélio Oiticica à caminho de Londres, em um navio cargueiro:

Passei o dia pensando na exposição da White Chapel. Em como tudo teve início na experiência decisiva de APOCALIPOPÓTESE, Aterro do Flamengo, agosto de 1968. Torquato, que estava lá vestindo a PARANGOLÉ CAPA -1, disse para mim que esse foi o evento que mostrou para ele os caminhos diversos que o grupo do tropicalismo ia seguir. Caetano e Gil, Guilherme Araújo, o povo da música, não compareceram ao evento organizado por Rogério e por mim. (Oiticica, “Hélio Miramar: Diário de Bordo”)

Fica patente, pois, a importância estética de *Apocalipopótese* para a Tropicália, através das declarações de dois importantes personagens: Hélio Oiticica e Torquato Neto. A forma como Oiticica refere-se aos outros colegas de grupo tropicalista é como se fossem de outro grupo, dentro do próprio grupo. Voltarei a este problema mais adiante.

O inventário feito por Oiticica de *Apocalipopótese* dava uma pequena noção do que ele chama não de *happening*, mas de manifestação. Isto está relacionado, como ele mesmo observou, a uma outra teoria criada por Rogério Duarte chamada *Teoria do Projeto*. Esta teoria fora criada depois de *Notas Sobre o Desenho Industrial* e foi crucial para que *Apocalipopótese* tomasse a forma e a dinâmica que tomou. Sobre isto Oiticica relata:

Rogério Duarte, recentemente, numa conversa comigo, formulou um novo conceito relativo à este problema, na ideia de *PROBJETO* que se refere às proposições “em aberto” feitas por artistas, que a meu ver são de real interesse: o objeto, ou a obra, seriam as probabilidades infinitas contidas nas mais diversas proposições da criação humana: a mágica do fluir das ideias, no instante, no ato, no comportamento. Uma proposição neste sentido seria p.ex, os “ovos” de Lúcia

Pape, que são estruturas cúbicas formadas de papel fino ou plástico: a pessoa entra por baixo e sai furando o papel: o ato de furar e sair como se de um ovo é que importa como a própria descoberta da ação específica aí invocada (*Apocalipopótese*); uma cama coberta por um cortinado de aniagem que construí, para dentro do qual a pessoa é solicitada a entrar e ficar quanto tempo quiser, na supra busca de vivências, o que interessa não é o objeto cama como obra, mas como instrumento para as vivências que se tem no seu interior: ou uma cabine minha que se encontra em Londres, onde as pessoas são obrigadas a cheirar algo, também (Drógen). O próprio Rogério, numa manifestação recente, no Aterro, levou cães amestrados que fizeram uma demonstração: todo o “environment” ativo, a hora, o dia, as circunstâncias, etc, importam na vivência, nas probabilidades gerais dos comportamentos, como algo tão válido como as antigas necessidades de uma obra inacabada: trata-se da poética do instante, ou do ser erguimento como o mais eficaz, para experimentar as infinitas possibilidades da imaginação humana. (Revista GAM 26-27)

A definição de Oiticica para a *Teoria do Projeto* resulta também numa aplicação prática da mesma que é a própria manifestação chamada *Apocalipopótese*, uma manifestação de estéticas experimentais que, tanto ele quanto Lúcia Pape, quanto Duarte e todos os outros lá, estavam empenhados em aplicar na prática os postulados teóricos descritos por Oiticica. Quando Oiticica disse que Mário (Pedrosa) havia visto em *Apocalipopótese* uma revisão do *happening*, transcendendo-o (50). Neste sentido, pode-se dizer que *Apocalipopótese* foi uma versão brasileira – ou tropicalista – do *happening*. Esta manifestação estética foi de extrema importância para a Tropicália, pois, munuiu-a ainda mais de elementos estéticos. A busca da síntese entre alta

cultura e baixa cultura, a quebra das fronteiras entre o erudito e o popular, a mistura de John Cage e sua música *pop* americana com os passistas da Mangueira, etc, era um dos intuitos desta manifestação. Era a tal busca da geração de um discurso brasileiro, contaminado de miséria, sofrimento, inconsciente, etc, refratário a uma sistematização filosófica, mas este discurso do *crioulo doido*, à medida que amadurece, deixa de ser apenas um discurso irracional e começa a colocar uma síntese dialética, uma nova forma de pensamento. Neste sentido é que ele se tornou um movimento que não pôde ser absorvido nem pela direita nem pela esquerda, nem por nenhum dos dois movimentos existentes na época que eram setoriais, incapazes de entender sua identidade, sua ideia de totalidade (Duarte 148).

A Teoria do Projeto era instrumental – um vetor aplicativo – de *Notas Sobre o Desenho Industrial*. Depois, à caminho de Londres, para sua exposição na White Chapel que retumbará o ambiente das artes de Londres, à bordo de um navio cargueiro, Oiticica, acompanhado de Torquato Neto, inicia uma série de elucubrações sobre seu passado recente; sobretudo sobre aqueles últimos anos em companhia do amigo e parceiro artística Rogério Duarte. À altura em que Oiticica encontrava-se no cargueiro a caminho da Europa, início de dezembro de 1968, e a situação que deixara para trás era cada vez mais caótica em termos políticos. A ditadura fechara o cerco em torno dos artistas e intelectuais e o clima no Brasil era desesperador. Oiticica diz:

Eu e Rogério esse ano superamos essas adversidade com muitos trabalhos coletivos, o que mostra que mesmo com a prisão, não nos destrói. Fizemos os eventos APOCALIPOPÓTESE e CULTURA E LOUCURA, no MAM, filmamos CANCER com Glauber, debatemos bastante – daí surgiu o conceito de

PROJETO de Rogério – e montamos todas as minhas peças e ambientes para a exposição de Londres. (...)

A forma como Oiticica se refere a Duarte é como um parceiro numa criação artística, numa obra coletiva. Ao mesmo tempo, Oiticica e Torquato Neto buscam um “lugar” para Duarte dentro do redemoinho de acontecimentos que resultou sendo chamado de Tropicália. Ainda segundo este assunto Oiticica revela:

Falamos bastante hoje sobre a questão do sucesso popular que engoliu Caetano e Gil e também do papel que Rogério – o único preso e torturado de todos nós – ocupou nessa história toda, nossa aproximação gradual com a ideia de marginalidade, etc. ele foi o primeiro de nós a deixar clara a diferença entre os trabalhos dele, meus, de Torquato, de Waly em relação aos de Caetano, Gil e Gal, capitaneados por Guilherme Araújo. (...)

Vê-se, pois, à medida da importância de Rogério Duarte não somente para Hélio Oiticica, mas para o grupo tropicalista. Ele representou um istmo estético importante, influenciando, com suas ideias e suas teorias, seus colegas tropicalistas; até mesmo já no final, quando ele e Oiticica se aproximam definitivamente do conceito estético de “marginalidade” com a *Marginalia* – que, na verdade, fechou a primeira fase da Tropicália, mas inaugurou outra fase. Ainda sobre a importância de Rogério Duarte Hélio Oiticica pontua algumas observações feitas pelo próprio Torquato Neto a respeito de Duarte:

Rogério, ainda, e foi Torquato quem lembrou isso, sempre falava que o “tropicalismo”, a massa disforme que nos fagocitou, explode no país através da

cultura de massa, isto é, dos festivais. Foram Caetano, Gil, os Mutantes, etc., que cristalizaram no imaginário do brasileiro a referência estética do tropicalismo. Referência essa que muitas vezes eu, ele ou Torquato não compartilhamos. Mas a emergência deste processo via cultura de massas é mais importante do que os problemas que ela traz. Ela mostra que, de alguma forma, as ações dos músicos tocaram o coração dessa cultura de massas brasileira. E aí vem o principal ponto levantado por Torquato, que realmente eu nunca tinha pensando com tanta clareza, e que Rogério dizia para ele num papo no Solar da Fossa no começo do ano: nós, os “tropicalistas”, ocupamos todos os níveis da produção cultural de uma cidade “feudal” como Rio de Janeiro. Como “movimento”, o tropicalismo se espalhou pela música, pelo cinema, artes plásticas, imprensa, moda, televisão, propaganda, teatro. Foi um dos primeiros movimentos de massa no país com uma proposta de quebra do cerco de bom gosto que os intelectuais cariocas detinham, ao determinarem a qualidade do sambista do morro, mas querendo distância da realidade social do mesmo, desprezando os fenômenos populares como Chacrinha, Roberto Carlos, etc., – tudo isso estrategicamente incorporado e valorizado pelo tropicalismo. (...)

Em meu artigo, *Tropicália Underground: Debaixo desse Pirão tem Carne*¹⁷, eu tratei deste assunto, apontando uma linha de fronteira estética entre a primeira e a segunda fase da Tropicália. A declaração do AI-5, as prisões de Veloso de Gil, e a prisão de Rogério Duarte e seu irmão, o cineasta Ronaldo Duarte – além da partida de Oiticica para a Europa, etc. – foram, do ponto de vista estético, uma fronteira, que dividiu a Tropicália em duas partes. A primeira fase é a fase *mass media*, e a segunda fase, obviamente, a fase *underground*. Esta transição foi

necessária e mesmo imposta pelas circunstâncias históricas naquele momento. O AI-5 cessou todas as possibilidades de veiculação da Tropicália *mass media* – sobretudo após o fim do programa *Divino, Maravilhoso* e da expulsão de Veloso e Gil do Brasil. Foi neste momento que Duarte, isolado, sem Oiticica, sem Veloso ou sem Gil, acolhe sob sua tutela estética o que denominei de uma outra *famiglia baiana*. Foi a entrada definitiva do Grupo de Jequié para a Tropicália. Quando menciona esta percepção por parte de Duarte da cisma operada dentro do grupo tropicalista, sobretudo devido à batuta mercadológica do empresário Guilherme Araújo, Oiticica está constando outro fator que contribuiu para que uma linha divisória ou fronteira fosse traçada dentro das fases: o caminho tomado por Veloso, Gil e Gal era diverso daquele tomado pelos outros membros do grupo. Sem Veloso como porta voz, a Tropicália perdia um de seus grandes ícones e as consequências, em termos de perda, eram muito grandes. As posições estéticas internas dentro da Tropicália eram dissidentes e o impasse a cerca do futuro do movimento era notável. Estas facções internas – ao modelo dos partidos políticos – não encontravam mais termos uníssonos, o que levou ao desfecho plural que a primeira fase da Tropicália teve. A Tropicália de Rogério Duarte prosseguiu e insistiu, apesar da avalanche que a havia soterrado. Ainda sobre Duarte, Oiticica pondera:

Nesses seis meses que ficou morando lá em casa, aprendi muito com Rogério – principalmente em minhas leituras e escrita – e ele teve em troca amizade, afeto, alegria – e loucura – de um grupo de amigos. Nunca mais esqueço de uma frase que ele me disse, numa discussão sobre nosso trabalho e o papel de vanguarda que poderíamos estar exercendo naquele momento: “a essência do tropicalismo era um desejo amoroso de modernidade para o Brasil.” (...)

Sobre este impasse, Oiticica fornece informações que expõe o problema das divisões internas do grupo tropicalista. Em 1969, já seria praticamente impossível investir na ideia de tropicalismo como movimento orquestrado através da mídia. Um dos problemas mais frisados por Oiticica é o compromisso cada vez menor dos baianos com a criação coletiva e cada vez maior com carreiras individuais. A criação coletiva foi uma das marcas registradas da Tropicália em seus primeiros anos – na verdade desde *Amostragem da Cultura Loucura Brasileira e Apocalipópótese*. Aos poucos, a noção de grupo vai sendo abandonada e, com ela, a criação coletiva não é mais uma ordem. Não foi por acaso que Duarte busca no grupo de Jequié seu novo “exército” tropicalista. Se a primeira fase – e a primeira geração tropicalista – chegava ao fim, para Duarte, era a vital uma continuidade. A *Marginalia* de Duarte e Oiticica foi uma resposta direta – e mesmo uma saída – ao individualismo ao qual a Tropicália em sua estética havia sido atirada. O autoralismo supera o coletivismo e, conseqüentemente, o movimento termina sua primeira fase. Nesta segunda fase tropicalista, personagens importantes que já haviam participado da primeira – como Torquato Neto, José Agripino de Paula, Hélio Oiticica – se reagrupam e aumentam o *corpus* do movimento. Vale notar que estes personagens que aderem a esta nova fase são aqueles que, direta ou indiretamente, foram deserdados da primeira fase, órfãos do próprio movimento que ajudaram a plantar.

O período em que Duarte morou na casa de Oiticica foi justamente aquele subsequente à sua prisão em abril de 1968. O período que se seguiu à sua prisão e de seu irmão Ronaldo Duarte foi um período difícil. Duarte, vitimado pela tortura física sofrida no cárcere, desenvolve um quadro crescente de esquizofrenia, o qual resultará em três internações psiquiátricas no Pínel e Hospício do Engenho de Dentro no Rio de Janeiro, e no Hospital das Clínicas, em São Paulo. É difícil precisar as datas especificamente, todavia elas se deram entre 1968 e 1971. (Hibberd 124)

Justo durante este período em que a Tropicália se popularizava enormemente pelo Brasil e ganhava notoriedade como movimento de vanguarda foi que Duarte caiu no ostracismo e no consequente anonimato. Aliado a isto, sua militância no tropicalismo *underground* não tinha interesses midiáticos – o *mass media* havia cumprido seu papel na primeira fase e, dentro daquela situação política do AI-5, não havia mais como estendê-lo. Este legado *underground* tropicalista é tão vasto quanto o da primeira fase, embora não seja tão conhecido. Foi por isto mesmo que fui levado à criação da *neocritica* tropicalista – uma crítica que não associa diretamente sucesso com importância; ou seja: ela busca a importância na manifestação artística em si mesma, sem necessitar do *imprimatur* da mídia ou de cifras. A *neocritica* tropicalista ocupa-se, exatamente, de inventariar e estudar todo o legado que foi negligenciado pela crítica tropicalista tradicional até o momento.

Sobre *Apocalipótese*, a participação de Duarte nesta manifestação foi baseada numa total improvisação, embora o filme de Raimundo Amado e Leonardo Bartucci não tenha se inteirado de pormenores, limitando-se apenas a mostrar a sua totalidade. Duarte tem uma curta participação em que chega à manifestação na carroceria de um *jeep* tendo diversos cães amestrados sob seu controle. Ao que ele grita um discurso anárquico contra a Ditadura e contra o próprio movimento estudantil, ele dá ordem aos cães que obedecem ao seu controle. Toda aquela performance fora elaborada momentos antes da manifestação e guardam uma história hilária. Duarte, crítico de seus próprios eventos, poucas horas antes do início da manifestação no Aterro do Flamengo, ainda encontrava-se distante e reticente se de fato participaria do próprio evento que havia organizado. Estando ele em Ipanema, no calçadão, avistou ao longe um treinador com alguns cães amestrados realizando uma demonstração aos passantes. Aproximou-se, assistiu à apresentação e logo indagou ao treinador se os cães obedeciam às ordens ou apenas ao treinador

em si. Ao constatar que os cães obedeciam às ordens, convidou o treinador a participar da manifestação chamada *Apocalipopótese*, que já estava a pleno vapor. Ao sim do treinador, colocaram os cães no fundo do *jeep* e se dirigiram em louca disparada ao Aterro do Flamengo. Era a transformação direta do cotidiano em arte, a partir de uma total acaso, como ele mesmo havia teorizado em sua *Teoria do Probjeto*. Sua chegada à manifestação causou espanto tanto ao público quanto aos seus próprios colegas artistas já que, àquela altura, ninguém mais esperava que ele compareceria.

Além desta militância no campo estético experimental, o campo do design, sem dúvida foi sua mais conhecida faceta tropicalista. Duarte foi autor de diversos livros, dos quais se tem notícia de *Alice no País das Maravilhas II*. Duarte a descreve da seguinte forma: falava de um poeta que era apaixonado por Alice, a do País das Maravilhas, e que acaba largando ele e ficando com uma lésbica, porque a lésbica era mais viril que ele e ele acaba virando gay quando é abandonado pela lésbica. A lésbica casa com Alice e a aliança é uma camisinha e por aí vai” (157). Outro livro deste período foi *O corrimento da Memória* em que descreve ou romantiza o seu próprio ambiente familiar num livro de *memoirs* ficcional. Ambos livros foram destruídos – junto com muitos outros – quando de um surto esquizofrênico de Duarte, quando estava na Chácara do Limoeiro, em Feira de Santana, na Bahia. Deste período são também alguns filmes dos quais Duarte participou: o *Câncer*, de Glauber Rocha, contracenando com Hélio Oiticica, *Gianni*, *Mi Amico*, *Desesperato*, de Sergio Bernardes, *Hollywood Sem Filtro*, de Waly Salomao, e *Eroll Flynn da Conceição e Evangelho*, de Frede Abreu, *O Brado Retumbante*, de Jean-Pierre Léaud e Cacá Diegues, *As Ossiranhas*, do próprio Rogério Duarte, etc. Com o decreto do AI-5, Duarte entra na clandestinidade, pois havia sido preso em abril de 1968. Estava em Petrópolis, onde era diretor de arte da editora Vozes. Começa então uma complicada fuga rumo ao interior

da Bahia, mais precisamente à pequena cidade de Santa Inês, onde vivera em sua infância. Lá, sua família, além de possuir fazenda, também possuía amigos que o esconderam por um bom período de tempo. Este é um dos período mais obscuros da vida de Duarte já que, exilado, evitava ao máximo sair da fazenda onde encontrava-se confinado. Houve, pois, a perda do contato quase que total com os velhos camaradas tropicalistas. Além dos mesmos estarem em situações similares às de Duarte, alguns já não estavam mais no Brasil incluindo Oiticica. Em carta endereçada à Ligia Clark às vésperas do natal de 68, Hélio disse preocupado com Rogério e, ainda segundo ele, Duarte estará a caminho de Londres num navio arranjado por Oiticica de cortesia e que deverá apanhar Duarte em Salvador. Oiticica levanta a possibilidade de Duarte ter sido preso no que ele definiu como sendo a *blitz fascista*.(88)

Levaria mais de um ano até que os amigos se reencontrassem no Rio de Janeiro quando ambos retornam àquele local. Na volta do seu exílio no interior da Bahia, Duarte retorna certo de que a *Marginalia* é sua única possibilidade de continuar experimentando esteticamente. A *Flor do Mal* foi o documento em que estes postulados da estética marginal foram eternizados e, a mesma é tão importante para esta fase quanto a *Revista Movimento* fora para a fase anterior. A *Flor do Mal* está para a *Marginalia* ou para a Tropicália *underground* assim como a *Revista Movimento* está para a Tropicália *mass media* em termos de manifestação estética aplicada. Ao redor dela, agruparam-se grandes nomes como Oiticica, Duarte, Luís Carlos Maciel, Torquato Neto, assim como nomes emergentes como Dicinho e Edinizio Ribeiro Primo, componentes do Grupo de Jequié. A *Flor do Mal* foi diretamente influenciada pela fase *mass media*, mas de uma forma diferente: ela buscava aprimorar os equívocos cometidos pela primeira fase em que a preocupação extrema com o público e o comprometimento exacerbado com a cultura de massa havia resultado na negação do propósito.

Na queda de braço tenaz com o *mass media*, a Tropicália, em sua ala musical, acabou sendo devorada pela indústria do entretenimento. Sem dúvida, a presença, a liderança e as ganas do empresário Guilherme Araújo contribuíram sobremaneira para isto. No intuito de tornar a Tropicália cada vez mais palatável ao mercado, Araújo termina simplificando-a ao máximo e aparando as arestas estéticas que compunhas todos o aspecto mais profundo, revolucionário, filosófico, cultural na área tanto da dimensão estética quanto política, quanto existencial, que daí fica através do trabalho de Gil e Caetano, mas de forma diluída (Duarte 153). Na verdade, desde o início da Tropicália já havia facções estéticas representadas por certos grupos dentro do próprio grupo baiano. Não é certo homogeneizar o que a crítica tradicional comumente se refere como sendo o “grupo baiano”. Este, desde o princípio, não era homogêneo e possuía diversas tensões antagônicas.

A Flor do Mal, esteticamente, nasce bem antes. A presença genuinamente de marketing de Guilherme Araújo apresenta dois lados: um lado torna-o um dos grandes responsáveis pela popularização da Tropicália, graças à sua habilidade de homem de negócios. Sobre este impasse entre os dois lados o próprio Veloso elabora uma extensa reflexão entre as posturas de Duarte e Guimarães e a questão da banalização do movimento. Veloso também, indiretamente, termina por lançar mais luz no problema da divergência estética dentro do grupo. Segundo ele: “Eu nada dizia a Guilherme sobre isso, pois tinha medo de enfraquecer minha resistência a suas ideias mais frívolas, ou de contaminar a nobreza dos propósitos do projeto rogeriano, com o que corria o risco de ser mero comercialismo empresarial” (127). A Tropicália chegava a um momento crítico e divergente e a questão empresarial e comercial de Guilherme Araújo estava no centro. A *Flor do Mal*, assim, é uma válvula de escape estética para a continuidade do projeto rogeriano, salientado por Veloso como ‘nobre’. Para onde os tropicalistas underground migraram. (Hibberd

124) Um ‘lado’ da Tropicália via sérios problemas no comercialismo, o outro não. O lado comercial decretou o fim de sua Tropicália, o outro, persistia. Este fim, direta ou indiretamente, era imposto por Guilherme Araújo para que, desvinculando os porta-vozes do movimento que lideravam, iniciassem carreiras individuais livres do grupo. Sobre isto Duarte afirma “Guilherme Araújo que inicialmente pongava no nosso bonde, chega a dizer que nós, eu e Hélio Oiticica, estávamos querendo nos aproveitar de Caetano” (Duarte 154). Ainda nesta época, diga-se de passagem, houve uma capa de LP que seria uma parceria entre Duarte e Hélio Oiticica, para um disco de Caetano Veloso, a qual seria composta apenas uma imensa cabeleira. Quanto ao mesmo problema ao qual Duarte se referiu há pouco, Oiticica aponta na mesma direção e seu diário a bordo do navio cargueiro para Londres é claro e taxativo. A Flor do Mal é onde os tropicalistas “excluídos” da Tropicália oficial, ou dos interesses empresariais de Guilherme Araújo, encontram um novo atracadouro, sem terem que depender da chancela de Caetano Veloso, Gilberto Gil ou Gal Costa, ou de terem que vincular seus nomes e suas obras às dos mesmos para terem direito ao próprio movimento. (Oiticica, “Hélio Miramar: Diário de Bordo”) Quanto à esta questão das divisões internas em facções estéticas, o próprio Caetano Veloso é sincero em sua abordagem:

“É interessante notar que, aqui, dois grupos se superpunham numa intersecção. De um lado, os que viriam a ser os tropicalistas (grupo que incluía Torquato, Rogério, Capinam – e em breve incluiria um grande número de cariocas e paulistas) e, de outro lado, aquele que já era conhecido no Rio como “o grupo baiano”: nós quatro. E eu no fundo agia como quem sempre poria o tropicalismo a serviço do grupo-núcleo, e não o contrário. Na verdade havia tensão entre “esses fatores”. (Veloso 147)

Os caminhos divergentes que o “grupo” tropicalista tomou, antes de mais nada, foram aprofundamentos de diferentes direções estéticas que já se haviam apresentado de certa forma desde o início da Tropicália. Não é uma surpresa que um movimento que englobou tantos artistas e de diferentes tendências e formações tenha tido uma “foz” tão plural.

Tropicália Underground: O Grupo de Jequié e seu legado ainda “não-identificado”

Foi de extrema importância para a afirmação da Tropicália o papel exercido pela mídia e pela imprensa em geral. Não só pela imprensa escrita como também pela televisiva – foi através desta que a ala popular do movimento chegou ao conhecimento do público e, conseqüentemente, à sua admiração ou repúdio. Por outro lado, foi através desta mesma imprensa e crítica que a Tropicália passa a ser “entendida” ou “decodificada”. Estas perquirições em busca de uma “explicação” para o fenômeno não raro resultaram equivocadas ou incompletas. O primeiro dos grandes erros da crítica e da imprensa – como já bastante enfatizado anteriormente – foi a percepção do movimento sempre através de um dos seus setores; neste caso, a música popular. É através desta que esta “decodificação” da Tropicália ocorre. Isto termina por empobrecer o olhar da crítica e a riqueza e a redução do elenco tropicalista. Como a imprensa sempre esteve ligada a fenômenos como audiência, a crítica passa então a estabelecer uma conexão direta entre “sucesso” e “importância”. Foi desta forma que ocorreu a formação do cânone tropicalista por parte da crítica. Com a formação deste cânone, há a conseqüente exclusão que olhar crítico opera já que, de certa forma, delimitou seu “objeto” de estudo. Sendo assim, diversos artistas tropicalistas são dissididos, resultando fora desde escopo de investigação. É preciso mapear parte

desse legado “perdido” da Tropicália, resultante daquilo que a percepção crítica não captou por não ter sido veiculado pela mídia e imprensa. O “Grupo de Jequié” foi parte importante da Tropicália e seu legado constitui-se numa segunda-fase do movimento tropicalista, que por sua vez, pode ser chamada ainda de *underground*. À princípio, pretendo uma reavaliação de alguns aspectos referentes ao suposto fim não só da vanguarda mas sobretudo da própria Tropicália, anunciado no programa *Divino, Maravilhoso* por alguns de seus expoentes e abarcado por alguns críticos como Augusto de Campos e Gilberto Vasconcellos. Após isto, intento mapear a formação de uma segunda vanguarda da Tropicália, desta vez, já não mais pautada no *mass media* mas rumando para o polo extremo oposto a este. Ao mesmo tempo, inventariarei parte do legado de alguns artistas que foram seus artífices vanguardistas e que formaram o “Grupo de Jequié”.

Em uma entrevista concedida em 2002, Rogério Duarte afirma ser importante perceber que “grandes artistas que compunham o exército inicial da Tropicália estão aí, completamente no ostracismo, como Dicinho, Edinízio Ribeiro, que morreu afogado misteriosamente” (Tropicaos 154). Os nomes de Dicinho e Edinísio Ribeiro soaram como uma enorme interrogação e foi muito mais amplificada pelo fato de ter sido mencionada por Rogério Duarte que, como se sabe, desenvolveu um papel decisivo dentro do movimento. Quem eram Dicinho e Edinísio Ribeiro, qual sua importância e qual exatamente era o exército inicial ao qual Duarte se referia ? O próprio Rogério Duarte diz:

O Grupo de Jequié tem os seguintes personagens: Edinízio Ribeiro Primo, tremendo artista plástico que fez a capa do famoso álbum de Gil *Expresso 2222*, que tem a foto de Pedro Gil criança e fez também ilustrações para a Flor do Mal e desenhava cenários e figurinos tropicalistas e desapareceu misteriosamente no

mar acho que em Cabo Frio; Lula Martins, que fez a mais famosa capa dos Novos Baianos e foi ator principal do filme *Meteorango Kid*, contracenando com Caveirinha (outro importante personagem); Dicinho, também ilustrador do Flor do Mal, escultor e desenhista incrível que fez uma das melhores capas de Gal (o disco *Gal*, de 1969) Cesar Zama, militante *underground* que voltou para Jequié onde se tornou advogado; Jorge Salomão, irmão de Waly, artista performático genial e militante da contra-cultura. (Matos 20)

A estes nomes mencionados por Rogério, acrescentamos também o do lendário conjunto Bossa Seis (na época, ainda sem nome), formado pelo próprio Zama, Benedito, Judimar, Reginaldo, Nilton e Paulo Kruppa, e do próprio Waly Salomão, dentre outros nomes. Na canção *Meu nome é Gal* – cuja capa do álbum foi feita por Dicinho - há uma referência ao Grupo de Jequié. Trata-se da passagem que diz: *gosto de Wa/y, Dicinho, Nando e toda a turma da pesada*. A turma da pesada era o “codinome” do Grupo de Jequié. Vale ressaltar que, na parte gráfica, além do disco *Expresso 2222*, Edinizio também assinou outras importantes capas como o LP *Drama*, de Maria Betânia, e sua obra-prima, a capa do LP *India*, de Gal Costa, muita vezes erroneamente atribuída a Waly Salomão. O grupo de Jequié foi assim denominado por uma necessidade de nomear um grupo de artistas que, na sua maioria, eram advindos da cidade de Jequié, na Bahia. Todavia, nem todos eram oriundos de lá. É o caso, por exemplo, de Caveirinha que era Pernambucano. Foi Rogério Duarte quem primeiro usou esta denominação para eles. Em meu artigo “Tropicália Underground: Debaixo desse pirão tem carne”,¹⁸ eu tratei deste problema e da inserção estética dos mesmos na Tropicália assim como de parte do seu legado cultural para a mesma. O *underground* foi uma opção estética, pela qual eles pagariam um preço bastante alto, já que permaneceram desconhecidos por quarenta e cinco anos. Muitos deles tiveram fins

trágicos de vida como Judimar e Paulo Kruppa que, em virtude das torturas, encontram-se num estado avançado de esquizofrenia. Duarte salienta ainda um aspecto importante para entender certos fatores cruciais de ordem interna do grupo tropicalista. Este aspecto importante é a divisão gerada pela aproximação do empresário Guilherme Araújo do grupo. Segundo ele: “o movimento começa, não existia Guilherme Araújo. Guilherme Araújo vem depois, no momento em que vê a matéria-prima. Ele é uma espécie de Brian Epstein, como Epstein foi para os Beatles, o articulador para tornar aquilo produto cultural aceitável, dentro daquelas condições de ditadura militar” (Duarte 153).

No que tange a criação do cânone tropicalista, sem dúvida, o LP *Tropicália* ou *Panis et circensis* é um marco. Durante décadas parece que o olhar da crítica só conseguia enxergar a capa deste LP e seu conteúdo. Por conseguinte, cristalizou-se a ideia de que a Tropicália foi um movimento musical que operou, de forma decisiva, uma guinada na música popular brasileira. De fato, a Tropicália foi de vital importância não só para a renovação da música brasileira, mas para uma miríade de renovações em diferentes campos artísticos e mesmo sociais, tendo em vista que sua proposta estético-comportamental influenciou diretamente todo o comportamento de uma geração. Embora esta ala popular do movimento – representada sobretudo pelos cantores e compositores – tenha sido assaz importante não só para o movimento em si mas também para a própria história da música brasileira e história cultural do Brasil recente, não é pertinente afirmar que a Tropicália tenha se restringido àqueles que participaram dos festivais de música popular e do próprio LP *Tropicália*. Outros artistas deixaram – a exemplo do Grupo de Jequié - suas marcas e seus legados dentro do legado-mor da Tropicália.

O ano de 1968 foi de extrema importância para a Tropicália porque marca a consagração popular definitiva de seus representantes musicais como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé,

Gal Costa, Nara Leão, os Mutantes, etc. Para Hélio Oiticica: “foram Caetano, Gil, os Mutantes, etc, que cristalizaram no imaginário do brasileiro a referência estética do tropicalismo” (Hélio Miramar). Ou seja: esta referência estética está diretamente vinculada à música. Esta associação não aconteceu em vão, como veremos a seguir. A entrada definitiva de Guilherme Araújo para o grupo tropicalista representa, por um lado, a “empresariação” do movimento e sua definitiva marcha para o consumo em sua ala popular. Com isso, geram-se divisões internas e criam-se correntes estéticas variáveis dentro do mesmo movimento. Percebe-se, portanto, a existência de facções dentro do próprio chamado “Grupo Baiano”. Até o presente momento, em geral, a Tropicália vem sendo analisada como se o “Grupo Baiano” fosse um único grupo, coeso. Vinculado a este problema, Frederico Coelho aponta: “O período pós-AI-5 reordenou por completo o espaço de atuação dos tropicalistas e de seus parceiros em relação aos demais grupos do campo cultural” (Coelho 233). Houve, pois, facções estéticas dentro da Tropicália. Este tem sido um dos erros mais recorrentes da crítica nestas décadas de estudos: a tentativa de homogeneização do grupo tropicalista. Todavia, Coelho não percebe que a existências destas facções ideológicas e estéticas são, direta ou indiretamente, uma continuação de problemas que a Tropicália herdou de 1922. Para melhor alcançar o propósito desta tese, torna-se interessante estabelecer aqui uma breve analogia entre a Semana de Arte Moderna e a Tropicália já que a crítica tropicalista não foi eficaz em perceber que, como já havia acontecido na Semana de Arte Moderna, na Tropicália também houve a formação de grupos com posicionamentos estético e comportamentais diferentes.

Na Semana de Arte Moderna, grupos como o Pau Brasil, o Antropofágico e o Anta debatiam quanto à sua originalidade no que tangia a busca da modernidade para o Brasil. Era um período em que uma vasta miríade de transformações eram imprimidas ao povo e à arte

brasileira. A introdução do maquinário nas fábricas imprimia um ritmo de trabalho muito mais rápido do que aquele que era conhecido até então, etc. A vida mecanizava-se velozmente em automóveis, bondes, máquinas de escrever e outras invenções que mudavam a face das grandes cidades, principalmente a de São Paulo. Pouco mais que quatro décadas depois, na mesma cidade de São Paulo, a Tropicália encontraria uma de suas grandes inspirações. Todavia, ao invés de problematizar a presença de automóveis e bondes, a Tropicália vai encontrar em novidades como o parque industrial, o *comics* e a fotonovela uns de seus mais recorrentes temas. Embora o momento histórico não seja exatamente o mesmo, há diversas intersecções entre a Tropicália e a Semana de Arte Moderna. Tanto na Tropicália quanto na Semana de Arte Moderna a arte no Brasil encontrava-se numa posição defensiva e reclusa. Era preciso abri-la para novas influências deixando fluir o produto da mescla entre o local e o universal. Na Semana de Arte Moderna, o problema das divergências foi provocado pela busca de caminhos que conduzisse àquela arte que fosse brasileira. O resultado mostrou que muitos caminhos diferentes puderam ser encontrados. Em seu livro, Frederico Coelho realiza um interessante levantamento da dissipação da vanguarda da Tropicália, ilustrando como os grupos ou facções foram se formando e o rumo que cada um buscou. No entanto, é preciso ver que estes são provocados por uma mesma cisma.

No tropicalismo o motivo das divergências foi em torno do próprio *mass media* e a questão do *marketing* comercial abraçado pelo que Caetano Veloso definiu como sendo o “grupo-núcleo” (147). Houve, na verdade, duas fases da Tropicália em termos de grupo de vanguarda e há alguns fatores que foram marcos na passagem da primeira fase - Tropicália *mass media* - para a segunda fase - Tropicália *underground*. O primeiro marco deste processo foi a prisão e tortura de Rogério Duarte em abril de 1968. Como ele mesmo revela numa entrevista recente: “Depois da prisão, resolvi fazer a parte mais radical do tropicalismo, a base do movimento, que chamei de

Marginália e que rendeu um poema: "No mapa da Guanabara é que leio a nossa sorte / azul a zona sul / morte na zona norte" (Midlej 2). Outros marcos importantes e realmente definitivos foram a promulgação do AI-5 - este traçou outra linha de fronteira entre a primeira e a segunda fase, como veremos mais adiante e o exílio de Veloso e Gil para Londres. O que é estranho aqui é que, na Semana de Arte Moderna, a fase "exaltada" ou mesmo "radical" foi exatamente a Primeira Fase. Na Tropicália, acontece o inverso.

A segunda fase da Tropicália ou *Tropicália Underground* é marcada pela insistência da proposta estética inicial da Tropicália e muitos dos seus integrantes levariam-na às últimas consequências. Pode-se adicionar ainda aos motivos de ruptura entre a primeira fase e a segunda: "o compromisso estético coletivo assumido no início de 1968, rompia-se em 1969 [...]" (Coelho 234). É uma época em que a situação política do Brasil ficava cada vez mais caótica e perigosa e só pioraria nos anos subsequentes. A criação coletiva, que fazia parte do elenco de práticas estéticas da Tropicália, tornava-se cada vez mais difícil por desavenças estéticas internas e também pela própria situação política e cultural naquele Brasil de 1969. Rogério Duarte acabara de sair de sua segunda internação psiquiátrica e se recuperava aos poucos da brutalidade que sofrera nos porões da Ditadura. Preso em abril de 1968, fora torturado durante quatorze dias juntamente com seu irmão, o cineasta Ronaldo Duarte. Sendo assim, no período em que muitos de seus companheiros tropicalistas emergiam com seus trabalhos e aos poucos conquistavam o Brasil, Duarte submergia nos porões da Ditadura Militar e pagava um alto preço por ter sido um dos "cabeças" daquela revolução cultural que assolava o Brasil. Não é estranho que ele tenha sido o primeiro tropicalista a ser preso e torturado. O DOPS sabia o porquê de sua tortura pois já sabia quem Duarte era o que representara para a Tropicália. Ao prenderem e torturarem um "líder", automaticamente era enviada uma mensagem direta a todos os outros tropicalistas para

que repensassem suas posições. Era o sinal para que recuassem em sua proposta transgressora que já perpassara vários campos artísticos e tinha, também, intuítos políticos. As torturas renderiam a Rogério Duarte três internamentos psiquiátricos.

Embora o mesmo tenha se retirado da vida pública durante um certo tempo, já que necessitava se recompor das torturas, Duarte aproveitaria aquele interregno para esteticizar e preparar uma nova forma de articular a vanguarda da Tropicália. Como Vasconcellos colocou, a partir de 1969 “a noção de vanguarda (entendida em termos de grupo) desaparece do cenário da MPB” (Lima 64). De fato, tornou-se difícil a articulação de qualquer grupo, principalmente qualquer grupo de vanguarda. Com referência à repressão aos artistas vanguardistas que moravam no atelier, Dicinho afirma que “suas visitinhas eram tão frequentes que tínhamos que escalar um de nós para, em forma de vigia mensageiro, avisar a hora de suas chegadas” (Dicinho 4). Era a violação total a qualquer propriedade e aos direitos civis por parte da repressão. Tornou-se difícil a articulação de qualquer grupo de vanguarda e muito em breve, o atelier de Edinício seria fechado e seus antigos habitantes, após prisões, espancamentos e torturas, debandariam para diversos locais, uns retornando para Jequié, outros seguindo para o Rio de Janeiro. Era necessário reorganizar a noção de grupo para que o mesmo continuasse na sua atuação. Vasconcellos identifica uma nova tendência dentro da comunidade artística brasileira a partir de 1969: “o discurso sem voz”. Eram formas de guerrilhas culturais em que os artistas, acuados, respondiam à precariedade da situação. Como será mostrado adiante, certos posicionamentos como o do jornal *Flor do Mal* em que muitos artistas não assinavam suas obras é um exemplo disto. Torquato Neto, aliado a Rogério Duarte e o Grupo de Jequié, defendeu a *Flor do Mal* até o fim em sua coluna no jornal *Ultima Hora*.

Percebe-se, assim, que a Tropicália teve duas fases: uma *mass media* e a outra *underground*. A fase midiática é marcada pelos grandes festivais de música e também pelo alastramento da proposta “pelo cinema, artes plásticas, imprensa, moda, televisão, propaganda, teatro”, como mostra Frederico Coelho em *Hélio Miramar: Diário de Bordo* (10). Ou seja: foi uma espécie de invasão que perpassou praticamente por setores nevralgicos da sociedade e da formação da opinião pública. Impossível deixar de notar também que, pela declaração de Hélio Oiticica acima, a Tropicália torna-se algo da “moda” e, por isso, *fashion*. A segunda fase é deflagrada por alguns fatores como a decretação do AI-5, a prisão dos Irmãos Duarte e o exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Com o decreto do AI-5, a Tropicália sofre um golpe violento porque o mesmo questionou e banuiu a liberdade de expressão no Brasil. Esta primeira fase tem como fim justamente o exílio de seus principais representantes, Caetano e Gil, em 1969. Hélio Oiticica ressalta esta preocupação de Torquato Neto quando ao destino da Tropicália quando afirma que Torquato “Não vê mais como investir na ideia de movimento tropicalista em 1969” (Oiticica, “Hélio Miramar: Diário de Bordo”). Ao que ele mesmo concorda plenamente. Estas ponderações de Hélio e Torquato sobre o fato de não verem mais como investirem na ideia de um movimento tropicalista em 1969 podem ser compreendidas do ponto de vista estético e também do ponto de vista político. Com o gradual endurecimento do regime militar e as implicações do mesmo, tornava-se cada vez mais difícil escapar da censura e da perseguição policial.

Até aquele momento, a Tropicália se organizava principalmente através do *mass media* e dos festivais de música popular e já havia experimentado de várias maneiras inclusão de *happenings* no próprio palco, figurinos e cenários transgressores de Edinício Ribeiro Primo, harmonias dodecafônicas e toda uma série de novidades que eram introduzidas na música

popular brasileira. Na literatura tropicalista ocorria o mesmo: reapropriação da literatura modernista de Oswald de Andrade, introdução da literatura pop com José Agrippino de Paula, toda a revolução gráfica que Rogério Duarte cria a partir de seus cartazes de cinema, teatro e suas capas de disco para artistas tropicalistas. Enfim, as ideias começavam a minguar. Pelo menos ainda dentro desta primeira forma de articulação tropicalista baseada no *mass media*. No plano político, o cerco à liberdade de expressão e o cerceamento da classe intelectual e artística completavam o problema e tornavam a situação muito mais complexa. Era por isso que Torquato e Hélio deixam o Brasil com tamanha desilusão: o fim daquela Tropicália se mostrava realmente eminente. Para Dicinho, após as prisões de Gil e Caetano o Brasil se reduziu a uma tirana queda de braço entre a Ditadura “os que não pediram arrego e continuaram na raia a desafiar os “meganhas” (5). Desta forma, com as prisões de Caetano e Gil em 1968 e seu exílio em 1969, esta Tropicália à qual se referiam Hélio e Torquato chegava, de fato, ao final. Para Dicinho, “Ali terminava o movimento” (4). Com a partida de Caetano Veloso e Gilberto Gil para Londres, desarticula-se esta primeira proposta de criação coletiva do grupo (que tinha, nos dois, seus maiores baluartes) e sua partida opera um profundo desânimo em Rogério Duarte. O problema aumenta ainda mais quando Veloso e Gil, em suas primeiras manifestações públicas no exílio, passaram sistematicamente a negar qualquer responsabilidade sobre movimentos e opiniões de cunho coletivista em relação à produção artística brasileira. (Coelho 234)

Foi justamente nesta época e também nesta “encruzilhada” existencial que a Tropicália encontra novas soluções para seus problemas de continuidade. O processo de criação coletiva continua, todavia, longe da grande mídia e já não importava tanto com popularidade – ao contrário, passa a fugir da mesma por considerá-la perigosa. De 1969 até 1972, a Tropicália existe e insiste no território do *underground*. Rogério Duarte rearticula toda a estética tropicalista

e passa a adaptá-la ao *underground*. Era a resposta do mestre Duarte à tecnocracia e ao tecnofascismo que se alastrava não somente pelo Brasil mas por todo o mundo. É pertinente, ainda, a esta dicotomia que propus, um célebre debate teórico ocorrido nesta mesma época, estrelado por Waly Salomão e Gustavo Dahl. No meio do embate teórico, um artigo jocoso de Dahl, publicado no *Pasquim* – em que Dahl, respondendo a um suposto artigo jocoso de Waly Salomão direcionado a ele, ironicamente, afirma reconhecer “o sotaque de Jequié querendo se passar pelo de Santo Amaro da Purificação” (Coelho 284). Segundo Coelho, Dahl criticava Salomão por estar querendo se aproveitar da “baianidade” bem sucedida de Caetano Veloso. Na verdade, Dahl estava ciente da cisma existente dentro da própria “baianidade” e o nome de “Jequié” não é utilizado aleatoriamente. Era uma referência indireta ao “Grupo de Jequié”, capitaneado por Waly Salomão. Em sua resposta, Salomão pede para não ser confundido com Caetano Veloso. (Coelho 284) Esta linha de fronteira estética que Salomão traça, reforça ainda mais a existência e o *modus operandi* do “Grupo de Jequié”. Embora circulasse entre os membros “oficiais” da Tropicália, da *Marginália*, da contracultura, e de outros movimentos *gauche* daquele momento, o grupo se mantinha à margem de todos. Todavia, sua vinculação direta foi à Tropicália – e alguns dos seus trabalhos confirmam isto – além de sua própria história.

A luta contra o *status quo* se intensificava e passava a ser mais acirrada. Frederico Coelho aponta que “[...] tudo começa a ser alinhavado em uma grande rede que envolveria não só alguns remanescentes do grupo tropicalista de São Paulo, como Rogério Duarte, Torquato Neto e Waly, como toda uma nova geração de produtores culturais”(243). Adicione-se a esta nova geração os novos protagonistas que assumem, com os outros, a vanguarda da Tropicália: era o Grupo de Jequié tendo em Waly Salomão um de seus maiores expoentes e articuladores. É preciso reforçar, da mesma forma, que, a *Marginália* era parte do *underground* da Tropicália.

Este último termo abrange todos os outros, já que o “Grupo de Jequié” não fez parte diretamente da *Marginália* – mapeada por Frederico Coelho –, preferindo uma postura complexa, que fosse marginal aos próprios marginais da *Marginália*.

Com relação ao “Grupo de Jequié” e sua trajetória, é preciso falar, primeiro daquele que foi um de seus artistas mais importantes. Edinízio Ribeiro Primo fora o primeiro do grupo a mudar-se para São Paulo. Foi lá que ele conheceria Rogério Duarte. Ele, “Em 1966 levou a família para São Paulo, onde recebeu o primeiro prêmio no Salão de Alunos de FAAP” (Zama 1). Sua projeção acontecia naturalmente e seu sucesso seguia gradativo. Naquele mesmo ano, ele exporia em Campinas e também trabalhou no Museu de Arte Brasileira. Desta forma, “nos anos seguintes, com ateliê próprio, ele é apresentado aos tropicalistas Caetano, Gil, Bethânia e Gal, para os quais criou cenários e figurinos” (Zama 1). Era o início de seu relacionamento com o então chamado “Grupo Baiano”. Ali, tornava-se mais um membro do que Augusto de Campos chamaria de *Revolucionária Família Baiana*. Logo “em seguida, trabalhou com a genial Lina Bo Bardi na execução de figurinos e objetos de cena para a peça *Na Selva das Cidades de Bretch*, com direção de Zé Celso Martínez” (Zama 1). Lina Bo Bardi tinha em Edinízio seu mais importante discípulo. Sua amizade se dera desde o momento em que se conheceram em São Paulo. Esta conexão se dera justamente pelo fato de que como Bo Bardi, a obra de Edinízio se apropriava da cultura popular brasileira e a recriava. O atelier de Primo foi o primeiro quartel-general do Grupo de Jequié. “Seu atelier numa vila da Coronel José Eusébio, travessa da Consolação, chamava a atenção pela pintura vibrante, em cores vivas que vestia toda a fachada externa da pequena casinha onde ele morava e trabalhava” (Dicinho). Após estabilizar-se em São Paulo, Primo passa a convidar seus velhos amigos artistas de Jequié para aventurarem suas carreiras na grande promessa de dias melhores que era São Paulo para muitos retirantes.

Para Dicinho, o ateliê de Primo era uma espécie de “aparelho” ou “centro da inteligência” onde todos os tipos de vanguardas vigentes naquela época encontravam abrigo já que o mesmo “era uma festa de largo, muitos poetas, modelos, pintores, artesãos, dançarinos, escultores, atores, principalmente os do Teatro Oficina” (Dicinho, “Revista Portunol”). É muito interessante também o fato de que o Grupo de Jequié se aproximou e conviveu “com gente diretamente ligada a grupos radicais da esquerda contra a quartelada” (Dicinho). Não somente era frequentado por artistas consagrados mas também por iniciantes como a pintora amazonense Maninha, Marcelo Vilela e Sérgio, um jovem pianista negro que ganhara o prêmio de melhor pianista jovem no Rio de Janeiro. No que tange ao pessoal do Teatro Oficina, os mais costumeiros eram Carlos Gregório, Silvinha, Luiz Fernando, Samuca e Valquíria. Segundo Dicinho “Através deles recebíamos alimentos e muitos livros e discos” (Portunol). O atelier catalizava muito do espírito daquela época e seus habitantes, artistas ligados a diversas vanguardas, que comportavam-se de forma subversiva para os padrões da época, muitas vezes levando suas posturas estéticas e comportamentais às últimas consequências. Dicinho afirma que “Vestíamos roupas adquiridas em brechós. Algumas delas por demais extravagantes que tornavam nossa imagem uma “visgueira” (Dicinho 4). De fato, o estilo de vida do Grupo de Jequié e de seus amigos terminaria por chamar a atenção dos militares que passam a investir quase que diariamente contra seus ocupantes. Inúmeras foram as vezes em que foram presos e, alguns, torturados, jamais puderam retornar à vida comum. Judimar, guitarrista do Bossa Seis e Paulo Kruppa, baterista, são exemplos, além do poeta Reginaldo que levou um longo tempo internado num sanatório. Ao lado de Ivan Mariotti, Judimar compôs a trilha sonora do filme Hitler 3º Mundo, de José Agrippino de Paula.

Nesta época, “São Paulo era invadida por beatniks europeus e americanos. Edinício os conheceu e viviam uma vida “báquica” regada a drogas, boites e bacanais” (Dicinho 1). Por suas práticas e estilo de vida, pode-se notar que o Grupo de Jequié punha em prática muito das teorias da marginalidade desenvolvidas por Rogério Duarte e Hélio Oiticica. Em Duarte, portanto, o grupo havia encontrado seu líder. Embora sua aproximação física só se desse com mais profundidade na Bahia anos depois, as posturas intelectuais, comportamentais e estéticas de Duarte já eram amplamente adotadas e postas em prática pelos Jequeenses. Um dos baluartes do Grupo de Jequié, Cesar Zama destacava-se por ser grande contrabaixista e pela coragem com que enfrentava os militares. Zama mantinha intenso diálogo musical com Lanny Gordon, lendário guitarrista da Tropicália. Encontrando-se com certa frequência para *jam sessions*. Convidado para tocar ao lado de Lanny Gordon em algumas faixas do LP *Gal* 1969, recusou-se. O amigo Dicinho assinaria a capa psicodélica do mesmo LP, *Gal* 1969. Esta capa assim foi definida:

O disco mais agressivo do tropicalismo traz a capa mais contundente desta fase. Uma ilustração surrealista, feita por Dicinho, seguindo a mesma linha da capa do disco de Gil, ocupa todo o espaço. Rostos humanos, animais fantásticos, seres intergaláticos e o nome da cantora se fundem num cenário estelar. A comunicação se dá por meio de representações oníricas, e não da imagem da cantora ou do seu nome. A capa de *Gal* é totalmente psicodélica e também enfatiza a sintonia da antropofagia cultural com os eventos globais. O design não segue os padrões funcionalistas, no que diz respeito à legibilidade e à clareza da informação, mas mesmo assim funciona para inserir a cantora na esfera pop mundial e reafirmar as propostas tropicalistas. (Rodrigues 70)

Assim, segundo Rodrigues, pertence a Dcinho a capa mais contundente desta fase da Tropicália. Ele assinaria, junto com Lula Martins, o cenário do show de Gal dirigido por Waly Salomão e Capinan. Edinízio assinou o figurino de Gal (Martins 128).

A obra de Edinízio Ribeiro Primo é vasta e ainda não foi devidamente catalogada. Além do figurino e objetos de cena para *Na Selva das Cidades*, Primo assinaria anos mais tarde a capa do LP *Expresso 2222*, que marcou a volta de Gilberto Gil do exílio, do LP *Índia*, de Gal Costa, do LP *Drama*, de Maria Bethânia, etc. A capa de *Índia* foi selecionada pelo designer Pablo Iglesias em seu livro *Cocinando* como uma das melhores já feitas na América Latina. Quanto aos cenários, foi um dos cenógrafos do programa *Divino, Maravilhoso*. Trabalhou também com os Mutantes, confeccionando as roupas de astronautas que os mesmos se apresentariam num de seus shows. É de sua autoria também o roupão de espelhos e lantenjoulas com que Gal Costa defendeu a canção *Divino Maravilhoso*. Além disto, “criou imagens artísticas para os Mutantes e Ney Matogrosso” (Zama 1). Anos depois, Ney declararia a Ivan Mariotti que Edinízio lhe inspirara a criação do homem de neandertal. Ele ainda “expôs individual e coletivamente seus trabalhos de arte visual: óleo sobre tela, xilogravura, escultura e todo um mundo artesanal que o artista dominavam com seus traços geniais” (Zama 2). Um de seus mais importantes trabalhos foi realizado em São Paulo, no Gabinete de Artes Gráficas, no evento denominado Caixa Preta. Tratava-se de uma instalação “Corpo/objeto, que consiste em peças que simulam asas, fundindo linguagens artísticas, onde eram vistas, ao mesmo tempo, performances de dança, cultura, fotografia e teatro” (Zama 2). Além de Edinízio, participaram da instalação Augusto de Campos e Caetano Veloso em que o segundo recitava poemas do primeiro. Percebe-se uma participação de Veloso na obra de Primo. É estranho que Augusto de Campos sequer mencione o nome de Edinízio Primo e sua participação decisiva para a Tropicália em *Balanço da Bossa*. A exemplo

dos outros críticos, Campos também “decodificou” a Tropicália via *mass media*. Esta instalação de Primo foi uma das mais importantes instalações tropicalistas já que coloca em “síntese” linguagens opostas como teatro e fotografia, o primeiro é dinâmico enquanto a segunda é estática. Afinado com a estética tropicalista, Primo buscava a transgressão artística e a fusão ou combinação de opostos.

Como já foi colocado, com a prisão dos principais representantes da Tropicália, o atelier de Edinício Primo passa a ser um dos redutos dos remanescentes do movimento. Comumente é afirmado que, com a prisão, reclusão e finalmente o exílio de Gil e Caetano a Tropicália chega ao fim. Contudo, há provas suficientes para o questionamento desta afirmação. Sobre isto, Gilberto Vasconcellos é bastante taxativo ao colocar que “tal como as inúmeras vanguardas do nosso tempo, ela morreu no ato mesmo de sua proferição. Em novembro de 68, já se falava em seu encerramento” (Vasconcellos 52). Vasconcellos deixa claro que havia captado a Tropicália via *mass media* já que afirmara tal. Possivelmente sua afirmação foi extraída devido ao fim do programa *Divino, Maravilhoso*, onde a ala popular do movimento, que como já foi mostrado, era baseada no mass media, declara o fim da Tropicália. Criado em 1968, por Fernando Faro, na TV Tupi, o programa era apresentado por Caetano Veloso, Gilberto Gil e Gal. Nesta época Guilherme Araújo já era o empresário de todos os artistas tropicalistas da ala popular e musical. Visado pela censura do regime militar, o *Divino, Maravilhoso* mudava a cada semana de apresentador, pois o que havia apresentado o programa da semana anterior havia sido convidado para prestar declarações no DOPS. Percebe-se o nível de cerceamento da liberdade de expressão que a Ditadura imprimia naquele período. Guilherme Araújo cria uma ligação direta entre seus contratados e a imagem da Tropicália, como Hélio Oiticica frisou. Similarmente à postura de Vasconcellos, Augusto de Campos pondera que “o tropicalismo pode ter morrido, e Caetano e

Gil foram os primeiros a antecipar sua morte, num programa de televisão dos fins de 1968” (Campos 334). Embora exista um tom de dúvida em sua colocação, ele parece encontrar embasamento para sua afirmação justamente nas afirmações de Caetano e Gil feitas exatamente num dos veículos do *mass media* mais poderosos: a televisão.

De fato, ali morria a vanguarda *mass media* da Tropicália e não haveria melhor lugar/espço para fazê-lo do que um programa de televisão. Todavia, ao observar-se de forma mais próxima toda a movimentação que ocorria no atelier de Edinízio, caracterizada pela postura dele e de seus amigos do Grupo de Jequié, é impossível não abrir um parêntesis nas ponderações de Campos e de Vasconcellos. O primeiro galga explicar como a Tropicália teria “morrido” mas “resta ainda por fazer a análise da dissolução da vanguarda tropicalista” (De Olho na Fresta 64). No entanto, sua análise se perde pelo pouco raio de alcance que revela ao intentar o que intentou. Analisar o fim de uma vanguarda tendo em vista apenas seus principais protagonistas é demasiado insólito. Neste sentido, Vasconcellos, Campos e Favaretto se posicionam igualmente: eles tomam como “verdade” a afirmação dos protagonistas do fim da Tropicália sem efetuarem qualquer tipo de questionamento mais substancial e sem terem uma visão totalizante da Tropicália. A Tropicália *mass media* passa a ser praticamente uma empresa privada ou limitada por tais posturas. Os críticos não mencionam o trabalho de resistência de José Agrippino de Paula, Rogério Duarte, Lanny Gordin, Edinízio Ribeiro Primo, etc. Assim, figuras de relevância não são levadas em consideração pelo fato de seus legados ou não serem conhecidos pelos críticos ou por terem simplesmente sido ignorados. Num movimento totalizante como a Tropicália, não se pode estabelecer critérios de superioridade e inferioridade legacional. Critérios de inclusão e exclusão devem ser vistos nas devidas proporções caso o intuito seja uma perquirição acerca do movimento, sua proposta e seus integrantes. Mesmo que estudos sejam

realizados sobre um específico enfoque, há que se ter em mente a dimensão estética em que os vetores operavam.

Mesmo após o decreto do fim da Tropicália e das prisões, confinamento e exílio de Gil e Caetano, é óbvia a insistência e persistência da vanguarda tropicalista. Agora tendo o *underground* como seu espaço mais legítimo. Se, por um lado, uma parte da Revolucionária Família Baiana anunciava sua rendição histórica, por outro lado, a outra facção continuava marchando sem sinais de rendição. Pelo contrário, nos anos vindouros, esta intensifica sua luta contra a Ditadura partindo praticamente para o corpo-a-corpo com os militares, o que lhe causará pesadas baixas. A esta altura, já cabe uma comparação entre as duas famílias baianas. A midiática anunciava sua rendição e sua morte pelo esgotamento de sua proposta e também pelo endurecimento da censura e ações dos órgãos oficiais como o DOPS. A Tropicália *mass media* passava a ser impossível. Já a *underground*, seguia adiante, pagando o alto preço que a Tropicália a partir daquele momento lhes cobraria. A Tropicália *underground* seria caracterizada por sua proposta contracultural, baseada, em parte, na prática das teorias marginais disseminadas por Rogério Duarte e Hélio Oiticica – *Marginália* - no estilo de vida beatnik e de forte oposição à repressão, o que levaria muitos dos seus membros à loucura ou mesmo à morte, como é o caso de Edinízio Ribeiro Primo, como veremos adiante.

1969 marcou o Grupo de Jequié por ter sido um dos mais produtivos. Dicinho e Edinízio estavam diretamente envolvidos com o show de Gal Costa, dirigido por Waly Salomão e com produção de Capinan. Waly apresentara os amigos a Gal e requisitara suas participações na cenografia, figurinos e design do LP. Em seu livro *Anos Fatais*, Jorge Caê Rodrigues traça o melhor estudo já feito sobre a capa do disco *Gal* 1969, feita por Dicinho. Na canção *Meu Nome é Gal* a cantora menciona o nome de Dicinho e Waly Salomão, junto com ‘toda a turma da

pesada'. A tal turma da pesada era uma referência aos tropicalistas *underground*. Trata-se do melhor porque Rodrigues consegue ouvir o discurso de Dicinho através de sua arte, arte esta que fazia a “embalagem” do disco. Desta forma, existe um verdadeiro diálogo de linguagens artísticas que se interpenetram e se fundem, tornando-se uma extensão uma da outra. O interessante é que a linguagem de Dicinho é afirmada por Rodrigues como elemento de liga entre a proposta tropicalista e a esfera pop mundial, o que é substancial para compreender as linguagens galgadas por Dicinho e, sobretudo, o alcance de sua arte (Rodrigues 70).

Foi justamente nesta época, que um dos mais importantes membros do grupo de Jequié, finalmente reencontra seus amigos. Fora a São Paulo convidado por Dicinho para cooperarem no cenário e figurinos do show de Gal Costa no Teatro Oficina. Lula Martins, ator, artista plástico, músico, era um dos mais adeptos ao *underground* e sua chegada trouxe novo fôlego para o grupo. Havia terminado as filmagens de Meteorango Kid, de André Luiz Oliveira, filme que se tornaria uma pérola do cinema marginal brasileiro, vencedor do Prêmio Margarida de Prata do Ofício Católico Internacional, Prêmio Especial da Crítica Cinematográfica e Opinião Pública. Meteorango havia logrado a façanha de irritar em iguais proporções tanto a direita quanto a esquerda. Lula competiu ainda com Grande Otelo ao prêmio de melhor ator em 1969; contudo, não compareceu ao festival de Brasília no qual seu próprio filme seria lançado e premiado. Como o espaço físico do atelier era pequeno demais para tantos, ficou decidido que Lula moraria no próprio Teatro Oficina, onde, naquela época, diversos artistas encontravam abrigo e espaço para seus trabalhos. Rogério Duarte confeccionaria o cartaz de Meteorango Kid, criando sua logomarca visual. Além do cenário, Lula também confeccionou “com duas peles de carneiro tingidas de preto um vestido que trazia às costas uma máscara africana em cujos olhos acendiam pequenas luzes” (Martins 54) com a qual o guitarrista Lanny Gordin se apresentaria com sua

habitual irreverência. Ainda em 1969, em Salvador, Lula Martins conheceria aquele que já era um verdadeiro ícone para sua vida e sua arte: Rogério Duarte. O trabalho dos dois em torno de Meteorango Kid os aproximara. Enquanto vivia no Teatro Oficina, Lula cortava enormes blocos de isopor que seriam utilizados na confecção de flocos de neve que seriam espalhados pelo palco, compondo assim o cenário do show. O resultado foi a transformação do Oficina num verdadeiro campo de neve, criticando o frio tanto da ditadura militar quanto do inverno de Londres onde Caetano e Gil se encontravam exilados. Frederico Coelho diz: “[...] e as e as experiências em super-8 desenvolvidas por Waly Salomão e por todos os outros passavam a formar uma rede de teorias e ações que tornava a produção cinematográfica brasileira um locus privilegiado de combate e de intervenção para este grupo” (273). É dentro deste espaço de vanguarda e criatividade que a produção cinematográfica do “Grupo de Jequié” se insere, embora de forma *gauche*. Um dos filmes aos quais Coelho deve estar se referindo – será revelado aqui. Waly Salomão inciou as filmagens do seu filme *Hollywood Sem Filtro*, que, depois, fora mudado para *Juventura e Ternute*, estrelado por Dicinho e co-estrelado por Cesar Zama. Tinha também as participações de Edinízio, Jorge Salomão outros membros do grupo. Fred Abreu, também preparava o seu *Eroll Flynn da Conceição*, do qual Jorge Salomão era um dos protagonistas. Na capa do disco *Legal*, de Gal Costa, de 1970, assinada por Hélio Oiticica, há alguns fotogramas deste filme, como referência *underground* do tropicalismo. São desta fase, também, *As Ossiranhas*, de Rogério Duarte, e *O Evangelho*, de Rogério Duarte e Fred Abreu.

Estudante de filosofia e ciências sociais da Universidade Federal da Bahia, agitador cultural e artista de vanguarda, Jorge Salomão era já uma das figuras mais importantes da cena *avant-guarde* na Bahia da década de 1960. Desde sua estreia como diretor teatral em Salvador em 1967, onde recebera diversos prêmios pela adaptação de uma peça de Joaquim Manuel de

Macedo, Jorge Salomão, gradativamente, inscreveria seu nome no cenário cultural brasileiro. Na adaptação *avant-guarde* de Macedo, introduzira músicas dos Beatles e dos Rolling Stones, além do cenário composto por diversos tipos de linguagens visuais, compondo um mosaico polissêmico de imagens. A peça dialogava com o próprio cinema mudo, já que algumas cenas eram mudas, além de conter também cenas eróticas, etc. Sendo assim, o choque e a busca de linguagens opostas é uma característica marcante ao mesmo tempo que buscava uma síntese entre opostos. Para Lula Martins:

O teatro baiano anos sessenta produziu peças que representam bem as ideias do tropicalismo e da contracultura: A psicodélica *O Macaco da Vizinha* dirigida por Jorge Salomão, a excelente tropicalista *Stopen Stopen* de João Augusto, as anarquistas políticas das quais participei como ator: *Uma Obra do Governo*, peça de Dias Gomes dirigida pelo talentoso Álvaro Guimarães e *A Boa Alma de Setsuan* de Brecht, dirigida por J. Salomão. (Martins 39)

A adaptação que fizera de *A Boa Alma de Setsuan*, encenada no Teatro Castro Alves, em 1968, mais uma vez, chamava a atenção pelas matizes vanguardistas que Jorge Salomão misturava. Foi nesta peça que, pela primeira vez, a arte grafitti fora usada no teatro no próprio cenário. Ao mesmo tempo em que, tendo o cenário grafitti ao fundo, longos recortes de tecidos que desciam do teto em forma de estalactites fabris, Jorge Salomão colocara tabladados no palco e deuses greco-chineses que eram içados a quinze metros de altura. Percebe-se o contraste entre diversas tendências e linguagens todas juntas no mesmo palco. O contraste dos deuses gregos com o cenário grafitti é um marco vanguardista para o teatro brasileiro e está completamente sincronizada com a estética da Tropicália.

O Bossa Seis era formado por César Zama, Benedito Sena, Nitão, Judimar e Reginaldo. Foram a São Paulo a convite do amigo Edinízio, que já encontrava-se instalado em São Paulo, circulando nas altas rodas artísticas de São Paulo. Hospedados no Teatro Oficina, à noite, Edinízio, Jorge, Waly, Dicinho, Lula, Fred, César Zama e o pessoal do Bossa Seis se reuniam nos porões do teatro para o desbunde, ao som de atabaques e violões do Bossa Seis (Martins 127). Segundo César Zama eles foram “apresentados, pelo nosso anfitrião, à ‘Ternurinha’ Wanderléia, esta, impressionada com o toque dos baianos, convidou-nos para acompanhá-la em seus shows, já que ela havia rompido com seus antigos músicos” (Zama 2). Contudo, não se concretizaria a parceria porque Wanderléia viajaria para o Japão para participar das filmagens de *Roberto Carlos e o Diamante Cor de Rosa*, onde permaneceu por muito tempo. O Bossa Seis participou também de um show organizado por Antônio Peticov no auditório da Folha de São Paulo, do qual participariam diversas bandas como os “Beat Boys, Made in Brazil, Som Beat, Beatniks e a nossa banda ainda sem nome, mas indicada pelo próprio Gilberto Gil, o que nos deixara na maior responsabilidade” (Zama 2). O show, porém, foi assaz conturbado devido à postura irreverente do Bossa Seis. Segundo Cesar, eles fizeram a abertura do show, com as mais loucas e psicodélicas roupas idealizadas por Edinízio.

Tocamos músicas dos Beatles, Rolling Stones, Elvis Presley, Chuck Berry; foram 15 minutos de apresentação, com o público agitadoíssimo. De repente, Dicinho, que estava na primeira fila, salta para o palco e começa a dançar loucamente, dando o famoso "quebra". Bené já estava tocando em pé a bateria. A plateia começou a subir para o palco e delirava com aquela coreografia nada programada. (Zama 1)

Já em 1969, performances como esta eram transgressivas e nada comuns para uma tímida plateia brasileira que acabara de aceitar a presença transgressora de guitarras elétricas na música brasileira. O que parece ter ocorrido nesta apresentação do Bossa Seis (embora ainda não tivesse nome nesta época), foi o choque do público diante do novo. Houve uma espécie de catarse entre a banda e o público que não tinha noção alguma de como reagir diante daquele estranho fenômeno, ainda tão distante de sua realidade cultural. O Bossa Seis foi pioneiro no Brasil e antecedeu performances como as que certas bandas do rock inglês como o Sex Pistols, só realizariam depois, em 1975, com o nascimento do movimento Punk, na Inglaterra. Trata-se já da instituição da anarquia nos palcos brasileiros, fenômeno que só viria a acontecer muito mais tarde na Europa, como já foi colocado. A aproximação entre a banda e o público (já que o público invadiu o palco) rompe com a tradicional distância imposta pelo *show business* entre artista e público. Quando Malcom McLaren retornara para a Inglaterra de uma viagem que fizera a Nova Iorque em 1975, percebera que naquela época o que valia no mundo rock já não era mais o som, mas a atitude. A partir deste conceito de atitude, criará o Sex Pistols, que, com seu novo conceito de rock, logo ganhará as plateias mundiais, abrindo caminho para toda uma geração de músicos e bandas que mudarão o comportamento de toda uma geração. Dentre suas atitudes mais radicais, os Sex Pistols se drogavam durante seus shows e radicalizavam suas apresentações sem a menor preocupação com o que a plateia pensaria de seu comportamento. Contudo, a história mostra que este tipo de performance só se tornaria “aceitável” no Brasil por volta da década de 1980, com bandas como o Camisa de Vênus, Plebe Rude e o Ira! . O Bossa Seis, uma banda de *rock and roll* tropicalista com atitude tipicamente *punk* mas com nome típico de um tradicional grupo de bossa nova da década de 1950, estava vinte anos a frente de seu tempo.

Nos fins de 1969, cada qual seguiu seu próprio caminho. Dicinho e alguns membros do Bossa Seis retornaram à Bahia, enquanto que Fred Abreu e Cesar Zama, após uma breve passagem por Salvador, para assistirem à última apresentação de Caetano e Gil antes de seguirem para o exílio, seguiram logo depois para o Rio de Janeiro, onde seriam novamente presos. Segundo Dicinho o motivo para a prisão foi porque eles “Ficaram hospedados nas pedras da praia, tendo como dormitório umas manilhas abandonadas” (Dicinho). Waly e Jorge Salomão seguiriam para o Rio de Janeiro.

Neste período em que voltam à Bahia nos fins de 1969, os membros do Grupo de Jequié aprofundam relações com aquele que sempre fora seu mais legítimo guru, Rogério Duarte. Sobre este, Dicinho afirma que “Aos poucos fui me aproximando de Rogério Duarte, um homem extraordinário, sem pose, sensível, corajoso e amigo” (12). Foi uma verdadeira revelação para eles a proximidade com aquela “lenda viva”. A interação foi imediata e reanimara bastante a Duarte, já que Caetano e Gil estavam se despedindo do Brasil e de seu público, rumo a Londres, onde ficaram por alguns anos. Duarte percebera imediatamente a profundidade do compromisso do Grupo de Jequié com suas propostas teóricas (sobretudo com suas teorias marginais ou *marginália*, desenvolvidas com o amigo Hélio Oiticica) e ficara sobretudo surpreso ao saber que aquele Grupo com o qual tivera um encontro em São Paulo se tornara tão amigo de suas ideias já que o Grupo de Jequié colocava rigorosamente em prática tudo que Duarte teorizara. Começava, ali, definitivamente, a segunda fase da Tropicália em termos de vanguarda. Como já foi colocado, o fim da primeira fase foi anunciado no programa *Divino, Maravilhoso* pelos principais representantes da Tropicália *mass media*. Não é por coincidência que a capa do LP *Cérebro Eletrônico*, de 1969, de Gilberto Gil, feita por Rogério Duarte pouco antes da partida de Gil para Londres, apresenta uma cruz mórbida com uma caveira em seu cruzamento.

Em 1970, ele, Cesár Zama e Fred Abreu seguiriam para o Rio de Janeiro, onde ainda havia alguns redutos de resistência cultural no Brasil. Lá ainda estavam dois dos principais dissidentes da Tropicália *mass media* além do próprio Duarte: Torquato Neto e José Agrippino de Paula. Ao chegarem lá, reencontraram com os irmãos Jorge e Waly Salomão. Waly tornara-se um dos mais importantes letristas daquele período e já havia composto o hino *hippie Vapor Barato*, ao lado de seu parceiro Jards Macalé. Após dirigir o bem sucedido espetáculo de Gal Costa ocorrido no Teatro Oficina, em 1969, Waly Salomão se tornaria um dos grandes diretores de arte do Brasil, coroado com o lendário show Gal Fa-tal, ocorrido em 1971. Este show entraria para a história como um dos mais importantes espetáculos do *show business* já realizados no Brasil. Neste mesmo ano seria lançado o livro *Me Segura que Eu Vou Dar um Troço*, um marco para a literatura contracultural brasileira.

Em 1972, Jorge Salomão seria responsável nada menos que volta de Luiz Gonzaga ao *show business* com o espetáculo *Luiz Gonzaga volta pra curtir*, realizado no Teatro Thereza Rachel, no Rio de Janeiro. Tratava-se de uma manobra importante para a Tropicália já que Gonzaga representava muito da estética musical que havia sido disseminada por aquele movimento. Era também a reincorporação do regionalismo à música brasileira, já não mais como algo restrito ou menor mas como um elemento importante tanto para a música quanto para a arte brasileira. Gonzaga havia sido um baluarte para músicos tropicalistas, especialmente para Gilberto Gil. A própria Tropicália, num movimento circular, o traria de volta ao cenário musical brasileiro, redimensionando seu valor estético enquanto músico e poeta popular. O Teatro Thereza Rachel na Zona Sul carioca, fora estrategicamente escolhido por Jorge Salomão: era necessário à elite cultural e econômica brasileira, via Rio de Janeiro, o devido reconhecimento de um músico negro, nordestino, com baixo nível de escolaridade mas que tornara-se um dos

grandes gênios da música popular brasileira. O show de Luiz Gonzaga na Zona Sul carioca era mais uma vitória da Tropicália, que, buscara muito o fim das categorias de alta cultura e baixa cultura assim como o de bom gosto de mal gosto. Gonzaga, apesar de sua importância, até então continuava praticamente *underground*.

César Zama participaria como músico de alguns eventos culturais de resistência organizado por José Agrippino, de quem tornara-se grande amigo. Acompanhado de seus novos amigos, os Novos Baianos, logo Lula Martins se juntaria aos amigos de Jequié, passando a residir em Santa Tereza. A partir desta época, Lula iniciaria uma das fase mais produtivas de sua carreira produzindo algumas pérolas do design discográfico brasileiro a exemplo da capa do LP *Acabou Chorare*, dos Novos Baianos, dentre muitas outras. Seu filme *Meteogrango Kid* o projetara nacionalmente e fora convidado a participar de telenovelas e outros filmes, aos quais recusara sumariamente. Em 1971, alguns artistas visuais do Grupo de Jequié, a exemplo de Edinízio Ribeiro Primo, Dicinho e Ivan Mariotti são convidados por Rogério Duarte para integrarem a equipe visual do jornal *Flor do Mal*, criado por Duarte, Luiz Carlos Maciel, Torquato Mendonça e Tite de Lemos. Dicinho, que participou ativamente do jornal, fora convidado por Rogério para fazer a triagem das ilustrações explica:

Na primeira página do jornal, margeando todo o retângulo, fiz um desenho intercalado com um poema de Baudelaire que figurou em todos os números, uma espécie de moldura. Em uma das suas capas, utilizei um desenho bastante detalhado executado em couro, um desenho em página dupla, um desenho em página de fundo que também funcionava como moldura para ilustrar um texto de Caetano Veloso; em parceria com Rogério Duarte, transcrevi um texto de Edlo José, paciente do Santa Mônica. A participação de Rogério foi engraçadíssima

pois assim que a página estava pronta para ser impressa ele comentou que estava ótima, mas careta pra coisa de doido, e saiu borrando todo o manuscrito com pingos de tinta. Ficou excelente. Foi assinado com impressões digitais. Fiz vinhetas para textos de Joel Macedo. O nome do jornal foi uma parceria com Rogério. Ele trabalhou a palavra “flor” com desenhos rabudos e magos, e eu a “mal” com flores. Não me recordo se fiz outras ilustrações, mas há também um manuscrito que fiz para o Capinam, que foi censurado. Ficamos putos da vida! Fui também escolhido por Rogério para fazer a triagem de ilustrações (Dicinho 5).

O jornal *Flor do Mal* passa a ser o novo veículo no qual o Grupo de Jequié continua a veicular seu discurso anticonformista, além de mais uma forma de combate contra a falta de liberdade de expressão que assolava o Brasil. Patrícia Marcondes de Barros aponta que “Nesse momento de cerceamento de liberdade, a imprensa alternativa se constituiu em forma de resistência; sejam os alternativos de cunho político, ligados aos esquerdistas ortodoxos ou daqueles, genericamente rotulados de contraculturais” (“Memória Viva”). A Tropicália voltava a seus princípios inclusivos e coletivos através da congregação artística e da participação de artistas desconhecidos e renomados do público no mesmo *Flor do Mal*. Recentemente, a revista *Idéia*, maior revista de design do mundo, publicada no Japão, reeditou quase que na inteireza um dos números da *Flor do Mal* mais lendários, cuja capa foi feita por Dicinho. Trata-se de uma publicação em que *Idéia* dedicou 25 páginas ao design de Rogério Duarte.

Por volta de 1972, vários baianos retornam novamente para a Bahia. A vida cultural no Rio de Janeiro tornara-se praticamente impossível para a proposta estético-comportamentista defendida por eles. A partir desta época, o apartamento de Rogério Duarte, no Rio Vermelho,

passaria a ser seu mais duradouro quartel-general que se prolongaria até os fins dos anos 1970. No Rio, Waly lançaria sua *Navilouca*, com Torquato Neto, que marcariam a cultura brasileira profundamente e também dirigiria o lendário show *Gal Fa-tal – A todo vapor*. Edinízio assinaria as capas de *Expresso 2222*, que marcou a volta de Gil do exílio e de *Drama*, de Maria Bethania, além do LP *Índia*, de Gal Costa, hoje erroneamente creditada a Waly Salomão. Segundo César Zama, Edinízio que levava a Tropicália às últimas consequências, “Depois de cumprir pena por uso de drogas, retorna a Jequié, onde passa a residir com a família. Elabora uma série de quadros intitulada FRUTOS DE MI TIERRA, trabalho sem exposição, em razão de sua prematura morte, em 6 de janeiro de 1976, aos 31 anos de idade” (Zama 1). Edinízio passara um longo período preso no Carandirú, presídio de segurança máxima, onde ficara em total abandono. Era o fim trágico e precoce daquele que, ao lado de Hélio Oiticica, foi um dos grandes artistas plásticos do Brasil no século XX. Edinízio Primo foi essencial para a Tropicália, foi ele quem criou os cenários e os figurinos ou seja: criava as *personas* com as quais os artistas se apresentavam.

César Zama foge para o Araguaia, onde pretendia se juntar à guerrilha que operava naquela área. Cruzaria metade do Brasil com uma mochila nas costas até chegar ao Pará, onde aqueles que o conduziram à guerrilha lhe esperavam. Idem para Lula Martins que, a exemplo de seu amigo César, entraria para a guerrilha comunista no interior da Bahia na mesma época (Martins). Ambos se desiludiram com as mesmas logo após descobri-las, porém. A partir desta época, Dcinho faria para Lula Martins um medalhão onde figuravam as imagens de Karl Marx e Tio Patinhas. O mesmo Tio Patinhas que Caetano faz referência na canção *Super Bacana* e com o qual está ilustrada contracapa do LP *Tropicália*.

Portanto, urge incorporar o “Grupo de Jequié” e seu legado *underground* ao elenco crítico da Tropicália como parte importante do legado deste movimento. É necessário que a nova

crítica tropicalista desloque o olhar do cânone para que possa alargar as dimensões do seu próprio objeto de estudo. É improcedente afirmar que a Tropicália terminara com o anúncio de Caetano e Gil no programa *Divino, Maravilhoso* ou mesmo com seus exílios. As evidências apresentadas aqui apontam justamente para o contrário: a vanguarda tropicalista se intensifica com o exílio de Gil e Caetano. Este constitui-se num marco para a Tropicália: iniciava-se uma outra fase, a segunda fase da Tropicália em que o *underground* passa a ser o lugar onde os tropicalistas passam a veicular sua mensagem. O Grupo de Jequié teve em Rogério Duarte seu mais legítimo líder. Suas radicalizações estéticas e comportamentais convergiam e os levaram rumo a uma nova vanguarda, desta vez já não mais noticiada no *mass media* (jornais, televisões, rádios, etc), mas no silêncio do subterrâneo. Este elemento de resistência seria mais ou menos amalgamado – em termos de manifestação artística – através do jornal *Flor do Mal*. A *Flor do Mal* concretizava as aspirações ideológicas e também estéticas destes tropicalistas avessos ao comercialismo e ao *marketing*. É surpreendente que Vasconcellos sequer mencione a existência do Grupo de Jequié quando intenta analisar a suposta dissolução da vanguarda tropicalista. Em vários sentidos, o que houve foi um reagrupamento de tropicalistas e uma reorganização da mesma proposta. O jornal *Flor do Mal* ilustra a insistência da vanguarda tropicalista. Na verdade, a vanguarda tropicalista enquanto grupo só viria a ser diluída muito mais tarde, perto do final dos anos 1970. Mesmo assim, individualmente, muitos continuam tropicalistas até o presente momento. Ainda com relação ao chamado “Grupo Baiano” ou ainda a Revolucionária Família Baiana, é necessário notar que havia divisões dentro desta família, nem todos os irmãos combatiam no mesmo *front*. É ainda necessário aprofundar o estudo destas facções tropicalistas – a exemplo das que existiram no Modernismo em 1922. Torna-se preciso identificar melhor as vertentes ideológicas que permeavam as propostas de certos grupos tropicalistas, além de

incorporar uma grande quantidade de artistas – seus legados – que ainda não foram identificados como sendo parte da Tropicália.

¹⁰ Embora Duarte não o tenha conhecido pessoalmente, a figura mítica de Lindolfo Rocha era presente.

¹¹ Duarte conheceu a literatura de Lindolfo Rocha já na infância, por isso a influência.

¹² É importante ilustrar o multiculturalismo com o qual Duarte cresceu circundado. Tudo isto lhe tornou, desde jovem, num cosmopolita, de mente aberta ao estrangeiro. Isto influenciará muito seu modo de pensar mais tarde.

¹³ Entrevista pessoal, 22 de Julho de 2011.

¹⁴ Entrevista pessoal, 22 de Julho de 2011.

¹⁵ O Choro é um dos gêneros populares da música brasileira.

¹⁶ Entrevista a mim, 22 de Julho 2011.

¹⁷ Publicado como prefácio de *Mágicas Mentiras*, de Luiz Antônio Martins.

¹⁸ Este artigo foi publicado como introdução de *Mágicas Mentiras*, de Luiz Antônio Martins.

CAPÍTULO 3 – NOTAS SOBRE O DESENHO INDUSTRIAL, TROPICÁLIA E PÓS-MODERNIDADE

Pós-Modernidade no Brasil - Notas Sobre a Grande Introdução Tropicalista

No início dos anos sessenta, a televisão ainda buscava espaço no Brasil, numa sociedade onde a música popular exercia uma grande influência sobre os jovens e recebia uma atenção incomensurável por parte da sociedade. Não havia, ainda, portanto, a cultura televisiva e a sociedade pouco a pouco ainda se acostumava com o novo invento que ia aos poucos se popularizando na classe média que, até bem pouco tempo atrás, vivera a era do rádio em que grandes cantoras como Angela Maria e Marlene deleitavam grandes multidões de ouvintes com suas vozes marcantes. A década de sessenta também marcou a introdução da cultura de massas no Brasil exatamente pela penetração da televisão e do cinema, que ganhavam incentivos por parte do governo. Foi nesta época que o cinema brasileiro se fortaleceu e ganhou notoriedade internacional com o Cinema Novo, liderado por jovens cineastas como Glauber Rocha e Arnaldo Jabor, dentre outros. Assim, surgia a indústria do *mass media* no Brasil, ávida por audiência e consumo. Era necessário, porém, antes, atrair a atenção dos brasileiros para a novidade da *televisão*. A música popular, pois, passa a ser usada como um chamariz para as audiências de televisão. Não foi à toa que já em 1965, a Rede Excelsior importava um conceito de programa de televisão muito popular na Itália: o Festival de San Remo. Este festival de música era muito popular naquele país e gerava grandes audiências para as televisões italianas. Como a música popular recebia tanta atenção por parte da sociedade e dos jovens, produzir festivais de música no Brasil ao estilo do San Remo na Itália apresentou-se como uma excelente ideia para os produtores brasileiros. O sucesso dos festivais de música no Brasil, promovidos e transmitidos

pelas televisões, foi imediato, atraindo grandes plateias para seus auditórios e grandes audiências para os canais. Foi bem em meio a esta agitação cultural musical e televisiva e o início das linguagens de mídia no Brasil que surgiu o movimento tropicalista, em 1968. Há uma intrínseca ligação entre a própria gênese do movimento tropicalista e a gênese da cultura de massa no Brasil, já que a Tropicália utilizar-se-á do *mass media* tanto quanto o *mass media* se utilizará da Tropicália, numa relação complexa. O objetivo aqui é mostrar como alguns artistas da Tropicália foram influenciados pelos conceitos teóricos pós-modernistas de Rogério Duarte.

Foi através da linguagem do *mass media* que a Tropicália foi concebida enquanto movimento de vanguarda. Ela surge, primeiramente, dentro do grupo baiano, no *design* gráfico de Rogério Duarte e, depois, nas instalações de Hélio Oiticica. Em 1961, Rogério Duarte integrava a equipe do escritório de *design* de Aloísio Magalhães, um dos introdutores do *design* no Brasil. Lá, todo o racionalismo da Bauhaus e de Ulm foi passado para Rogério, que fez questão de manter o rigor técnico e funcional, mas, ao mesmo tempo, não esqueceu de dar valor às festas populares, às pinturas dos trios elétricos e à tipografia popular (Rodrigues 77). Como o pensamento de Duarte será diretamente influenciado por estas duas escolas modernistas europeias – e, por consequência, a Tropicália –, é preciso analisar um pouco o que eram e o que pretendiam as duas. A escola da Bauhaus foi fundada pelo arquiteto alemão Walter Gropius e correspondia a uma vanguarda modernista no campo da arquitetura e do *design*. Após o fim da Primeira Guerra Mundial, Gropius decide que era necessário criar uma nova arquitetura que celebrasse um novo momento. O pensamento de Gropius era bastante sofisticado, ele queria acabar com as fronteiras entre arte e artesanato e que queria criar um estilo que unisse os dois. Inicia-se, pois, um período em que ele pretende produzir bens de consumo e arquitetura a baixos custos e para produção em massa.

A escola de Ulm sucedeu a Bauhaus e pontificava praticamente as mesmas práticas formalistas, contudo já defendia a ideia de que o *design* deveria atender às demandas da indústria. Tomás Maldonado, segundo diretor da escola de Ulm, defendia uma produção por parte da indústria sem quaisquer preocupações secundárias. Desta forma, o *design* passava a funcionar apenas como uma extensão da indústria. Era desta forma que o *design* foi transplantado para o Brasil. Antes da fundação da Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI – o *design* era ensinado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, onde funcionava a Escolinha de Artes do Brasil. Foi lá, em 1960, que Duarte tomou conhecimento das escolas de Bauhaus e Ulm, frequentando aulas justamente ministradas pelo próprio Tomás Maldonado, um dos maiores representantes destas estéticas modernas na arquitetura e no *design*. Após dominar o rígido formalismo que regia as duas escolas, Duarte percebe que, em se tratando do Brasil não se poderia assimilar aquelas estéticas modernistas produzidas na Alemanha sem levar em conta aspectos típicos do Brasil como a natureza, o clima, a cultura e o próprio povo. Ademais, enquanto esteta, Duarte parece estar ciente de que “Postmodern representation is self-consciously all of these – image, narrative, product of (and producer of) ideology” (“A representação pós-moderna tem consciência de todos estes: imagem, narrativa, produto de (e produtor de) ideologia”; Hutcheon 32). É, pois, uma reflexão pertinente porque, sobretudo, há uma assimilação ideológica que sucede assimilação estética e, aceitar uma estética provinda da Alemanha sem levar em conta os aspectos profundos relacionados ao Brasil resultaria numa mera importação ideológica que teria implicações colonialistas. Ao imprimir aspectos locais da cultura brasileira e ao adaptar esta estética a questões como raça e povo, por exemplo, Duarte está promovendo um diálogo cultural que, ao contrário de promover uma postura subserviente do Brasil ante a novidade europeia, incentiva uma postura ativa no sentido em que promove um

debate estético sobre as melhores formas de assimilação da mesma. A ideologia que chegava com aquela estética passava por diversos processos de renovação em solo tropical.

Em 1964, a pedido de Ferreira Gullar, Duarte escreve um artigo teórico intitulado *Notas Sobre o Desenho Industrial*, que é publicado pela revista *Civilização Brasileira*, em 1965. Neste artigo, ele expõe toda a problemática por trás das escolas de Bauhaus e Ulm e critica a posição dos críticos brasileiros especializados daquela área que estavam apenas importando estéticas produzidas no estrangeiro sem operarem nenhuma modificação nas mesmas, ou seja: sem lhes imprimirem sotaques da cultura local e sem lhes adaptarem a uma outra realidade sócio-antropológica. Para Egeu Laus “O design de capa de disco atingiu realmente sua maioridade a partir de 1968, com o surgimento do tropicalismo – mais especificamente, com os trabalhos do designer Rogério Duarte para capas de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Um novo tempo estava começando” (336). Este novo tempo era a inauguração de uma linguagem de design brasileira por Duarte, misturando o racionalismo da Escola de Frankfurt com elementos tropicais, como santos barrocos, cangaceiros, etc.

Duarte apontava as qualidades estéticas de novidades editoriais como o *comics* e a fotonovela que se popularizavam rapidamente e, não obstante, eram vistas como expressões de “baixa cultura”¹⁹. Em *Notas Sobre o Desenho Industrial*, Duarte já chamava a atenção para a importância da cultura de massa que se alastrava pelo mundo e seus fenômenos, - como Pop Art – e também pondera sobre a questão do *mass media* dentro daquele contexto brasileiro em que o desenho industrial não havia ainda recebido a devida atenção por parte da intelectualidade, carecendo de uma abordagem substancial em seu *corpus*. Ele propõe a síntese dialética entre várias categorias estéticas amplamente utilizadas naquela época para referir-se à arte. Eram elas categorias como alta cultura/ baixa cultura, belo/feio, bom gosto/ mau gosto, para ele era preciso

acabar com as categorias, sobretudo quando nelas há, implícita, uma hierarquia aristocrática. Há uma continuidade topológica entre o que os chamados estetas denominam discriminadamente arte menor e maior (Duarte 132). Era introduzida, assim, a estética da Pós-Modernidade no Brasil.

A pós-modernidade não era um movimento, e sim uma estética que poderia ser assimilada por qualquer artista, caracterizada principalmente pela linguagem fragmentada, e pela apropriação de diversas linguagens, criando um discurso polissêmico através da intertextualidade, uma de suas maiores características. Há várias linguagens interligadas, o que gera um discurso amplo. Desta forma “Parody – often called ironic quotation, pastiche appropriation, or intertextuality – is usually considered central to postmodernism...” (“A paródia – em geral chamada de citação irônica, apropriação de pastiche, ou intertextualidade – é usualmente considerada uma questão central da pós-modernidade [...]”; Hutcheon 93). Pastiche, ironia e reapropriação são palavras-chave e de (des)ordem para a Tropicália –, como será mostrado adiante. Esta, dentro de seus postulados, decretava o fim da obra de arte – e, portanto, do ‘original’ – e da destruição da ‘aura sacralizada’ tanto da arte quanto do artista, a valorização do *kitsch*, ou seja: da arte tida como de mau gosto e o processo da criação coletiva. É exatamente sobre este eixo teórico aí que Duarte elaborará sua estética ‘tropicalista’ contida em *Notas Sobre o Desenho Industrial*. Era a introdução de novos parâmetros críticos e de elementos da pós-modernidade.

Três anos após a publicação de *Notas Sobre o Desenho Industrial*, a Tropicália terá neste postulado teórico de Duarte um dos seus *leitmotifs*: estava decretada a liberdade total de criação dentro de um Brasil reacionário e provinciano, contido em postulados nacionalistas, ainda preso aos valores estéticos do rigor e da disciplina modernista. Será está, pois, uma das maiores

aspirações teóricas da Tropicália: fundir o popular e o erudito, o mau gosto e o bom gosto, a arte menor e a arte maior, colocando tudo numa síntese dialética e criando um discurso estético altamente complexo dentro daquela situação em que o Brasil se encontrava, em que tudo estava compartimentalizado, principalmente porque muitos artistas eram diretamente ligados aos Centros Populares de Cultura, da União Brasileira de Estudantes, que seguiam as tendências do pensamento de esquerda em geral reacionário a estrangeirismos, principalmente da cultura americana. Esta postura não poderia ser dita como apenas restrita ao Brasil mas parecia permear a postura dos intelectuais latino-americanos daquele período. Com relação ao debate da pós-modernidade na América Latina, Santiago Castro-Gomez ressalta este comportamento ultra-defensivo dos estetas latino-americanos naquele período, salientando que este devia-se sobretudo ao fato de os intelectuais latino-americanos encararem a pós-modernidade como uma armadilha estética enviada pelo mundo dito ‘desenvolvido’. Para ele a pós-modernidade “is not a purely ideological phenomenon, that is to say, it is not a conceptual game thought up by depressed, nihilistic “first world” intellectuals”(129). Duarte estava ciente disto quando propõe a *Antropofagia* como meio de assimilação da cultura estrangeira e da própria pós-modernidade na questão de sua adaptação ao meio sociocultural brasileiro. Não se tratava apenas de uma ‘importação’ de mais uma estética estrangeira, mas, sim da reinvenção da mesma e de sua moldura à exuberância tropical do Brasil. Por isso mesmo o nome tropicalismo. O Brasil, na década de 1960, era impregnado desta desconfiança com o ‘estrangeiro’, contra o qual poder-se-ia salvaguardar o Brasil, através de posicionamentos ultra-nacionalistas, através de uma intensa patrulha ideológica promovida sobretudo por setores da intelectualidade ligados ao pensamento radical dos partidos políticos de esquerda. Estes, dentro de seus ditames culturais, queriam impor uma cartilha ideológica do que poderia ser descrito como *cultura nacional*. A cultura americana,

pois, era violentamente proscrita e associada sempre a um produto ideológico, sendo, pois, uma ameaça aos valores *nacionais* brasileiros.

Dentro deste contexto cultural defensivo em que se encontrava o Brasil nos meados dos anos sessenta, os postulados teóricos de Duarte representavam uma grande inovação estética, uma verdadeira revolução já que o pensamento artístico e intelectual brasileiro de então encontrava-se imerso nestas categorias contestadas por ele. Ao abrir-se para a cultura estrangeira e ao colocá-los em prática dentro de uma situação estética brasileira, a Tropicália estaria anunciando a superação do Modernismo já que este, no Brasil, foi um movimento de elites onde, por exemplo, não houve a presença da música popular, como terá a Tropicália. Há, sim, a incorporação da música popular ao universo erudito de Heitor Villa-Lobos, contudo, a música popular propriamente dita, não. Diferentemente do Modernismo, a Tropicália terá duas alas principais: uma erudita e outra popular, representada sobretudo pela música popular, onde entram o samba, o samba-canção, o frevo pernambucano, etc. Em relação ao Modernismo, isto foi um avanço muito grande, uma verdadeira revolução. E é exatamente isto que vai representar a Tropicália nas suas posturas e rupturas com o passado estético: uma revolução. No caso do Brasil, quebrar com aquelas categorias – que representavam também hierarquias aristocráticas – representava também quebrar com categorias sociais, como veremos mais adiante. Outro postulado de Duarte referindo-se *ao mass media* salienta que “não adianta querer usar o *mass media* sem se comprometer com seu conteúdo” (Duarte 132). Este é outro dos principais postulados teóricos da Tropicália: adentrar o *mass media* e devorá-lo, antropofagicamente, através de sua subversão. É preciso lembrar aqui, que, o *mass media*, era ‘importado’ dos Estados Unidos e trazia, em si, uma série de ‘problemas’ relacionados à penetração ideológica, sobretudo na questão do cinema.²⁰ Era necessário expandir sua proposta estética até mesmo

criando uma mídia tropicalista e expandindo sua proposta estética tanto para as artes tradicionais como a literatura e artes plásticas quando para as artes de massa como a música popular, cinema e o desenho de moda.

No que concerne ao aspecto popular da cultura brasileira, Duarte menciona o nome da arquiteta italiana Lina Bo Bardi que vivia no Brasil e que deslocara-se de uma visão europeia de superintelectualizada de arte diretamente para a arte popular e de rua do Brasil. Bo Bardi será uma grande influência para os tropicalistas e suas ideias em torno da cultura popular poderão também ser vistas em certos momentos do movimento. No prefácio para *Aspiro ao Grande Labirinto*, Mário Pedrosa enfatiza que enquanto na arte moderna a arte era presa a valores específicos e disciplinados por uma fórmula, na arte pós-moderna ou da antiarte, dá-se o inverso (9). Todavia, é preciso ressaltar que, embora não houvesse uma ‘fórmula’ definida, havia certos ‘princípios’. Dentre outras pontificações, *Notas Sobre o Desenho Industrial* propõe a valorização da cultura do Brasil, desde o popular até o erudito assim como a abertura do Brasil para receber informações culturais estrangeiras – como o *comics* e a fotonovela, a arte pop, etc –, desde quando fossem reinventadas – através da *Antropofagia* – e adquirissem características locais. Este é, pois, o cerne da estética da Tropicália, como veremos. Um dos debates principais promovidos por *Notas Sobre o Desenho Industrial* é um velho debate internacionalmente conhecido e propalado que diz respeito a questões estéticas como imanência e transcendência, esta última relacionada intrinsecamente ao pensamento do filósofo alemão Immanuel Kant. Frederic Jameson percebe que um dos cerne da pós-modernidade está ligado justamente a esta questão de imanência e transcendência. Ele ressalta que a filosofia entra em crise com o fim do que denominava como ‘teoria’ (183). Este fim pode ser ligado em termos filosóficos à síntese dialética justamente efetuada entre imanência e transcendência – o que precipita o início da pós-

modernidade enquanto princípio da incerteza. Duarte, em 1965, já notava a ocorrência – ou a necessidade – desta síntese dialética. Em *Notas Sobre o Desenho Industrial* ele já ressaltava exatamente isto: a pós-modernidade era a superação da velha dialética entre imanência e transcendência já que afirmava que seu artigo se propunha, dentre outros, a apresentar uma solução para a tal dialética que se arrastava há séculos (114). A solução é, desta forma, a síntese dialética entre um e outro princípio, o que inaugura a pós-modernidade no Brasil. Com a síntese entre imanência e transcendência ocorre, também, em cadeia, um série de outras sínteses, como veremos a seguir.

Ao propor a assimilação antropofágica brasileira de linguagens do *mass media* como o *comics* e a fotonovela, ao criticar a postura formalista do Modernismo europeu, representado pelas escolas de Bauhaus e Ulm e ao criticar o próprio Modernismo brasileiro, com sua postura elitista – que ficou restrito às artes acadêmicas tradicionais como a pintura, a literatura, a música clássica, e excluiu as artes da cultura de massa como o cinema, a fotografia, o *design* e a música popular –, ao propor o fim das categorias hierarquizantes de alta cultura / baixa cultura, o belo / o feio, arte maior / arte menor, ao defender, pois, o fim do original artístico e a instauração da cultura de massa, Duarte está duplamente propondo a Tropicália e a abertura do Brasil aos valores estéticos da pós-modernidade. *Notas Sobre o Desenho Industrial* trabalha sobre estes dois patamares teóricos principais: o panorama internacional nas artes e na cultura e o panorama local das artes e da cultura no Brasil, buscando uma imbricação de soluções. Ao mesmo tempo em que está lidando com problema interno em que se encontra o Brasil, fechado para as influências estrangeiras, preso a um nacionalismo provinciano, ele propõe alguns caminhos que podem ser tomados para solucionar este problema.

Naquela época, em 1965, o Brasil ainda não conhecia os super-heróis americanos como Super-homem ou Batman, ou as séries de TV que ganhavam popularidade rapidamente nos Estados Unidos. A Tropicália propõe ainda “reappropriating existing representations that are effective precisely because they are loaded with pre-existing meaning and putting them into new and ironic contexts is a typical form of post-modern” (“Reapropriar-se de representações existentes que são efetivas precisamente porque elas estão carregadas com significados pré-existent e colocando-as em contextos novos e irônicos é uma típica estratégia de pós-modernidade”; Hutcheon 44). Destarte, a reapropriação é uma característica típica da pós-modernidade e relaciona-se com pastiche e a colagem. Trata-se da elaboração de uma estética através de uma síntese – ou dialética – de linguagens superpostas. A cultura de massa utiliza-se bastante deste princípio e tem nele um de seus motes principais. Ela chegaria alguns anos depois e seria ilustrada amplamente no *corpus* da Tropicália. A questão da adaptação das linguagens do *mass media* ao Brasil será, assim, amplamente debatida pela mesma. Vale ressaltar que os cartazes e capas de livros feitos pelo *designer* Rogério Duarte, já no início dos anos sessenta, estavam afinados com as ideias que ele somente iria formular em forma de artigo em 1965. Na verdade, desde 1962 que o *design* e as artes visuais de Rogério Duarte já divulgavam a Pós-Modernidade no Brasil, vide, por exemplo, o tratamento gráfico dado por Duarte à *Revista Movimento* em que, dentre outras, ele ilustrava os artigos escritos por intelectuais como Ferreira Gullar com garfos, colheres e facas inoxidáveis, eram os objetos do cotidiano adentrando as galerias de arte e as revistas literárias. Com relação à influência de Rogério Duarte sobre a Tropicália, Gilberto Gil diz:

É parte complementar de minha vida, da minha formação, da minha capacidade de compreensão do mundo. Foi através dele. Ele tem – junto com Caetano e

poucas outras pessoas – uma importância essencial na minha vida. Rogério Duarte tem uma influência literária, uma influência poética, uma influência científica ou disciplinar num sentido qualquer. A coisa do Oriente, sem dúvida alguma, a Índia, a ioga, tudo isso... Ele foi fundamental. Ele foi fundamental para que nós nos reuníssemos, para que nós tivéssemos o impulso, o ímpeto de associar a cultura contemporânea brasileira de então às grandes transformações planetárias. A importância no sentido de introduzir a arte, as artes plásticas contemporâneas e a poesia moderna para nós, o pensamento todo sobre rebeldia, sobre atualidades, sobre juventude, sobre o papel das novas gerações na transformação dos atos, etc. E ele tem uma importância enorme. A Escola Superior de Design Industrial, o trabalho com Décio Pignatari, os relacionamentos com o Concretismo, tudo isso. Com Hélio Oiticica, com Lygia Clark, com Lygia Pape. Ele é elemento complementar fundamental da minha formação. Onde? Na literatura, pensamento, filosofia, existencialismo, no ímpeto. É tudo junto. (Matos)

É possível, assim, rastrear o pensamento estético de Duarte aplicado à obra de artistas tropicalistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil. Em *Superbacana*, canção do seu LP de estreia, de 1968, Veloso dialoga com a pós-modernidade e alguns dos seus ícones, como o próprio Super-homem, tendo em vista que a canção alude ao universo dos super-heróis. Não só isto: a canção lista muitos dos fenômenos ligados à cultura de massa e à pós-modernidade como a bomba atômica e o próprio poder atômico que passava a ser uma das características das nações ditas de primeiro mundo. Quanto à influência de Duarte sobre seu pensamento e sua obra, Veloso mesmo aponta: “as conversas com Rogério tinham me levado a encontrar um prazer

estético insuspeitado nas revistas em quadrinhos, prazer que eu imaginava inspirador de uma prosa poética em tudo diferente do estilo algo tosco, algo clássico de Zé Agrippino (Veloso 153). Como reflexo disto, sua obra assimilará este universo ao qual ele se refere. Contudo, Veloso não coloca-se numa posição apenas de receptor de todas estas informações oriundas do estrangeiro e, sobretudo, do mundo colonizador, ele constrói-se como o “Superbacana”, uma espécie de super-herói do terceiro mundo e tropicalista que entra em combate com todos aqueles valores de uma vez só, causando este confronto entre os dois mundos, uma verdadeira explosão atômica acontece, e caem os “Estilhaços sobre Copacabana/ O mundo em Copacabana”. É, praticamente, um confronto de valores entre o primeiro e o terceiro mundo, o local e o universal são equacionados de forma praticamente idêntica, estabelecendo um novo paradigma e inaugurando um discurso aberto, polissêmico e plural. Charles Jenks aponta que um dos princípios da pós-modernidade é “to further pluralism, to overcome the elitism inherent in the previous paradigm” (“Promover o pluralismo, superar o elitismo inerente ao paradigma anterior” ”; 12). O Brasil surge exatamente desta dialética de valores tão opostos, exibindo o seu Superbacana em sua luta contra o Super-homem e tudo o que ele significava dentro daquele contexto sociocultural. O Super-homem é um herói americano frustrado, produto da necessidade do homem de ser mais do que realmente pode ser.

Veloso refere-se também ao Tio Patinhas, lendário personagem das histórias em quadrinhos – nome pelo qual o *comics* será conhecido no Brasil. Um pato extremamente rico que vive uma vida fora do comum, envolvido em muitas aventuras pelo mundo a fora em busca de tesouros perdidos e de ampliar sua fortuna sempre, não importa o que aconteça. Tio Patinhas tem em sua moeda número um – também referida como sua moeda da sorte – seu grande segredo econômico. Veloso, ao afirmar que “A moeda número um do Tio Patinhas não é minha”, do LP

Caetano Veloso, de 1968, e alude à sua condição de subdesenvolvido em que os vieses não vão exatamente a seu favor dentro daquele contexto, mas não coloca-se exatamente numa posição de vítima, pelo contrário. Ele apresenta um mundo bastante estilhaçado, fragmentado entre diversos símbolos que se superpunham como um grande mosaico de formas disformes. Percebe-se, claramente, a influência dos valores postulados por Duarte em seu *Notas Sobre o Desenho Industrial*. Ao chocar o Super-homem com o “Superbacana”, Veloso está pondo os dois mundos em dialética.

Noutra canção, *Batmacumba*, do LP *Tropicália ou Panis et Circensis*, de 1968, Gilberto Gil dialoga com o mesmo universo que Veloso em *Superbacana*, não mais com o Super-homem, mas com o Homem-morcego, como seria chamado *Batman* no Brasil. Trata-se de uma referência a outro mito do *mass media*, um dos grandes heróis das histórias em quadrinhos dos anos sessenta, onde ainda era uma grande novidade. *Batman* é, na verdade, Bruce Wayne, um grande empresário, galã e filantropo milionário que resolve fazer justiça com as próprias mãos. *Batman* é o único super-herói que não dispõe de habilidades sobre-humanas, utilizando-se apenas da tecnologia, do físico e da inteligência para realizar suas façanhas. *Batman* foi transformado numa série de televisão de grande sucesso nos anos sessenta, que influenciaria toda uma geração. Quando Gilberto Gil denomina a canção de *Batmacumba*, já está agindo sobre o universo mítico de *Batman* e do *mass media* de forma autoral, não apenas de assimilador. O neologismo criado por ele refere-se à combinação ou justaposição de dois universos totalmente diferentes: o mundo americano dos super-heróis e o mundo africano, com a macumba, articulado sob a forma de um poema concreto. Frederick Jameson apreende perfeitamente bem esta situação e defende esta ‘democracia’ artística no sentido em que a arte deve descer ao nível consumidor. Para ele “The music is not bad to listen to, or the poetry to read” (“A música não é ruim de ser ouvida, ou a

poesia {não é ruim} de ser lida”; 298). Embora tenha mantido uma certa sofisticação estética, a Tropicália encarna esta sentença, principalmente em sua ala popular musical, e as canções abordadas anteriormente, de Veloso e Gil, exemplificam isto.

De fato, a música tropicalista buscou as massas e as grandes audiências e foi correspondida pelas mesmas na medida em que o movimento se tornou muito famoso no Brasil. Porém, Jameson faz uma ressalta interessante e pertinente quando ressalta que “[...] in the third world or course all this falls out very differently” (“[...] no Terceiro Mundo tudo isto acontece de uma forma extremamente diferente”; 298). Trata-se de uma ponderação sobre situações geográficas e sociais e mesmo históricas diferentes. Há diversos contextos em que a afirmação de Jameson deve ser levada em consideração, como gênero, classe social, hegemonia, etc. No caso do Brasil, há alguns quesitos que devem ser levados em consideração neste contexto: raça é um deles.

O Brasil é um dos países no mundo onde a influência africana é mais forte, graças à grande quantidade de escravos trazidos da África. Nesta justaposição entre as duas palavras, Gil está propondo a combinação entre os dois mundos diferentes e as duas culturas tão distantes. O interessante é que, na verdade, a combinação dos dois mundos é efetuada através de um poema concreto, numa clara referência ao Concretismo, movimento literário surgido no Brasil nos anos cinquenta. Ao utilizar-se do Concretismo como liame entre os dois mundos, Gil está criando um metatexto em que o Brasil surge como um elo entre culturas distantes como a africana e os super-heróis africanos. Surpreendentemente, *Batmacumba* tem uma melodia altamente oriental, lembrando em muito ao mesmo tempo a cultura nordestina – onde há uma influência muito forte de elementos da cultura moçárabe, e à Índia, lugar mítico onde a contracultura teria um de seus berços mais fortes. A canção utiliza-se de uma viola nordestina como instrumento mais

marcante, e também de certos elementos da música do candomblé, a religião afro-brasileira. Por estas combinações, pode-se afirmar que *Batmacumba* também dialoga intensamente com os postulados teóricos de Duarte que também, como já mostrado, defendia, além da devoração antropofágica do *mass media*, também o resgate da cultura popular brasileira, muitas vezes tida como baixa cultura por parte das elites intelectuais. Outra vez, ocorre a síntese dialética entre elementos opostos tanto locais quanto universais e a exposição de elementos referentes à pós-modernidade, já que o discurso é estilizado e fragmentado ao mesmo tempo.

É preciso salientar que, naquele período em que encontrava-se a cultura brasileira, sobretudo a música, uma canção sobre o próprio *Batman* ou sobre o *Super-homem* era algo surpreendentemente novo e rompia radicalmente com todos os temas que eram recorridos então por parte dos letristas brasileiros. Este, em geral, retinham seus textos a temas “típicos” do Brasil como o sertão ou o universo de classe média da Zona Sul do Rio de Janeiro. Os tropicalistas, abriam as portas do Brasil para a cultura estrangeira e de massa e, assim, inauguravam a pós-modernidade no Brasil.

Não somente o texto tropicalista mas também a própria música tropicalista executava a mesma transformação radical nos padrões melódicos utilizados até então. Foram grandes nomes da música erudita tropicalista os maestros Damiano Cozzella, Sandino Hohagen, Rogério Duprat e Júlio Medaglia. Duprat, Hohagen e Cozzella eram oriundos do movimento de vanguarda Música Nova, que ocorrera em São Paulo no início dos anos sessenta. Antenados com a vanguarda mundial da música – serialismo, dodecafonismo, etc – eles propunham o diálogo entre o Brasil e estas vanguardas internacionais (Dunn 70). Este movimento propunha já a criação da música eletrônica, da introdução da música serialista e dodecafônica e do rompimento das fronteiras entre a música erudita e a música popular. Sua proposta revolucionária encaixava-se

perfeitamente bem no propósito dialético da Tropicália e, por isso, foram incorporados ao grupo baiano. Quanto à sua estética “They do so by overly being re-visions: they offer a second seeing, through double vision, wearing the spectacles of irony” (Hutcheon 123). Duprat e seus amigos, através dos arranjos que fizeram para as canções de compositores como Veloso, Gil e Tom Zé, conseguirá este rompimento entre a música erudita e a música popular, efetuando uma revolução e renovação nos padrões de arranjos naquela época. Utilizando-se ora de uma típica fanfarra, tão presentes nos interiores do Brasil, ora arranjos de cordas, os arranjos efetuados por Duprat, Hohagen, Medaglia e Cozzella, ornavam as canções tropicalistas com algo nunca visto antes na música brasileira. Muitas vezes, eles ilustravam eruditamente temas populares, como no caso da canção *Marginália II*, em que uma flauta doce imita o canto da sabiá e da juriti durante as partes em que Torquato Neto faz referência ao poema romântico de Gonçalves Dias, *Canção do Exílio*. Duprat estudou na Alemanha, com o famoso compositor Karlheinz Stockhausen, onde tomou conhecimento do panorama musical vanguardista na Europa dos anos sessenta e trouxe, de lá, informações de ponta que introduziria na música brasileira, sobretudo através da Tropicália. Duprat fará combinações inusitadas como, por exemplo, a introdução de um berimbau, instrumento típico da capoeira baiana, como solista de uma orquestra sinfônica erudita. Rompendo com as fronteiras entre o erudito e o popular, os maestros tropicalistas estão também dialogando com os postulados de Duarte em *Notas Sobre o Desenho Industrial*, já que a música erudita e a popular eram postas em síntese dialética para a produção de algo novo e revolucionário e original.

No campo da própria mídia televisiva também a Tropicália interferirá, sempre adicionando seus elementos típicos, que a fizeram revolucionária. Mesclando bom gosto e mau gosto, alta cultura e baixa cultura, o pós-moderno “Denies itself the solace of good forms, the

consensus of a taste which would make it possible to share collectivity of the nostalgic for the unattainable, that which searches for new presentations, not wonder to enjoy them but in order to impact” (“Se nega o consolo das boas formas, o consenso de um gosto que faria possível compartilhar a coletividade do nostálgico pelo inalcançável, aquela que busca novas apresentações, não por apreciá-las mas para causar impacto”; Lyotard 148). Este fenômeno torna-se possível principalmente quando os tropicalistas ganham seu próprio programa de televisão, nos fins de 1968, intitulado *Divino, Maravilhoso*, título de uma das canções tropicalistas de maior sucesso. Foi de grande utilidade para a efetuação da proposta tropicalista a habilidade de *marketing* do empresário tropicalista Guilherme Araújo, que seria pioneiro no Brasil do empresariado artístico profissional, que, até então, era feito de forma semiartesanal. Araújo profissionaliza seus contratados como Veloso e Gil e adota, inclusive, a responsabilidade pelo visual dos mesmos enquanto produtos culturais. Foi dele a ideia de criar um programa de televisão tropicalista. Waly Salomão vê no programa *Divino, Maravilhoso* um jeito de intervir na televisão parecidíssimo com a guerrilha urbana, o clima de criatividade da hora, aquela urgência agônica de guerrilheiro neste sentido de que não existia um exército convencional de produtores como os outros programas regularmente têm, então era o seguinte, quase na hora H, o Caetano subia no palco da TV Tupi São Paulo e poucas horas antes do programa ser gravado, Caetano orientava a cenografia, botava a os caras dali pra executar, e falava assim “faça aí uma jaula que ocupe o palco inteiro” e os operários começavam a executar aquele cenário que Caetano tinha bolado praticamente ali ou na véspera (Salomão 46). Era a invasão total por parte dos tropicalistas do *mass media*. Estas posturas inusitadas de Veloso ante ao *mass media*, o senso de improviso e a ausência de produtores tradicionais, operava algo novo na televisão, que, em geral, obedece a padrões de estilo maniqueístas em suas produções.

A crítica inicial da Tropicália também a decodificou, de forma geral, através do *mass media* nesta primeira fase do movimento, voltando seus olhos sobretudo para os festivais de música das grandes emissoras de televisão do Brasil daquela época, a Excelsior e a Record, onde a ala popular da Tropicália realizava sua tarefa de popularizá-la diante da sociedade, da crítica e do público. Estas emissoras de televisão praticamente iniciavam suas atividades operacionais no Brasil e, obviamente, buscavam grandes audiências em todos os setores da sociedade, sobretudo o jovem pelo seu interesse natural em novidades e em modas a serem seguidas. Um programa inovador como o *Divino, Maravilhoso*, era financeiramente interessante para as emissoras que tinham em Veloso um de seus veículos atratores mais rentáveis, por outro lado, Veloso devorava as mesmas antropofagicamente por inovar suas linguagens e introduzir novidades previamente inexistentes como os *happenings* tropicalistas ao vivo e marcados pela improvisação. Algo similar também vai acontecer no campo da novelesca tropicalista.

Panamérica, de José Agrippino de Paula, insere-se nesta mesma linha de influência que Duarte teve sobre os outros tropicalistas, todavia, neste caso, não se trata de música ou de artes plásticas e, sim, de literatura tropicalista. Para de Paula, o grande experimentalista do modernismo brasileiro, Oswald de Andrade, surge como um vaticínio à criação e sobretudo à própria experimentação literária. Oswald de Andrade foi um dos mentores do Modernismo no Brasil e também da Semana de Arte Moderna, que ocorreu em 1922, em São Paulo. Oswald de Andrade e seus princípios passam a ser uma espécie de bússola para os jovens artistas brasileiros tropicalistas na década de 1960. Um dos postulados principais da Tropicália – a assimilação da cultura estrangeira e sua equação com a cultura local – foi extraído diretamente de Oswald de Andrade. Em 1965, *Notas Sobre o Desenho Industrial* já defendia a reapropriação da *Antropofagia* de Oswald de Andrade e seu uso dentro daquele contexto estético. Para Rogério

Duarte: “Não adianta querer usar o *mass media* sem se comprometer com seu próprio conteúdo, que é a própria épica coletiva, onde não há lugar para a intelectualizada decadência esteticamente interessante” (132). Este domínio estético entre a *Antropofagia* e o *mass media* será uma das bases sobre a qual José Agrippino de Paula erguerá sua reconhecida obra prima.

É nesta intersecção histórica e estética que *Panamérica* é gerido. Não é por acaso que a trama se passa exatamente dentro de Hollywood – o espaço de produção do *mass media* por excelência. Como veremos, de Paula adiciona ou mesmo revoluciona o conceito de Oswald de Andrade – indicado por Duarte em *Notas Sobre o Desenho Industrial* como meio estético – colocando-o dentro de um novo patamar estético, que, de fato, não fora explorado por de Andrade. A partir de uma reapropriação, *Panamérica* adota claramente esta teoria Antropofágica, mas não somente isto, ele a põe em prática dentro de outro contexto. Enquanto Oswald de Andrade situava sua Antropofagia de uma forma “passiva” – as obras deste momento eram produtos da assimilação do estrangeiro e de sua cultura e, portanto, “importavam” formas europeias para definirem o Brasil e sua cultura –, de Paula situa-se de forma “ativa”, ou seja: já não mais adota o princípio de esperar que o estrangeiro venha até ele, mas ele vai ao estrangeiro, adotando assim uma postura nitidamente pós-colonialista. *Panamérica* inicia-se com um helicóptero sobrevoando um mar de gelatina verde. Trata-se da estória de um diretor de cinema que trabalha em Hollywood e que está filmando um grande clássico da cinematografia mundial, uma megaprodução, um filme chamado “A Bíblia” que é estrelado por Burt Lancaster. Nesta longa epopeia pós-modernista, o *eu* narrador e reiterativo transita de universo a universo, de continente em continente e transita também pelo capitalismo onipresente, representado pelo gigante americano, milionário e trágico.

Este *eu* narrativo é também onipotente e onipresente, e mostra-se muito mais como um Deus grego ao qual tudo é possível e em muito também se assimila com os heróis das antigas epopeias gregas em que o herói tudo pode. Como relação à cultura de massa – no que tange principalmente ao aspecto da indústria cultural – representada por Hollywood onde se passa estrategicamente grande parte da trama de *Panamérica*, justamente porque “The culture industry as a whole has molded men as a type unfailingly reproduced in every part” (“A indústria cultural como um todo moldou o homem como um tipo infalivelmente reproduzido em cada parte”; Adorno 127). É contra esta reprodução do ser humano enquanto produto da indústria de massa que o Eu narrador do romance trava sua luta. É quase um embate épico, aos moldes da *Odisséia* ou da *Iliada*. A indústria cultural é o verdadeiro inimigo do *eu* narrador. Ele luta para inibi-la ou mesmo destruí-la e o final, apocalíptico, ilustra bem isto. O *eu* narrador movimenta-se dentro do continente americano como alguém onipotente e onipresente. Este narrador que é um *eu-deus* terceiro mundista transita dentro do espaço “sagrado” de Hollywood e devora seu mito. A devoração do mito de Hollywood, principalmente pela “devoração” de Marilyn Monroe representa uma poderosa inversão na ordem colonial terceiro mundista. O *eu-narrador* tem um caso amoroso com a famosa estrela de Hollywood, Marilyn Monroe. Uma das cenas mais marcantes é justamente aquela em que este *eu-narrador* descreve o momento em que ele desvirginara sexualmente a jovem e bela Marilyn. O ato sexual entre este Eu terceiro mundista e “colonizado” com um dos maiores mitos do século XX opera uma poderosa renovação não somente na literatura brasileira nem na tradição portuguesa ou lusófona, mas em toda a literatura terceiro mundista que permeava o mundo naquela época. Para Hoisel: “o mito é um discurso, é forma de falar de um objeto” (87). Em seu texto, de Paula desconstrói o mito de Hollywood e o torna acessível a ele e, portanto, ao próprio leitor. A desconstrução tanto do colonialismo quanto

do mito de Hollywood é uma renovação incorporada por de Paula a sua ficção e também ao próprio vocabulário de possibilidades de experimentação do Brasil daquele período. A devoração do mito é um dos aspectos mais marcantes de *Panamérica*.

No que tange ao formalismo e ao conteudismo, *Panamérica* mostra-se sólido e ergue-se acima de tudo que foi sido antes dele dentro da tradição da ficção de língua portuguesa. Este texto não possui parágrafos, apenas capítulos. Sua leitura corre fluída como uma projeção de um filme na tela de um cinema. Na verdade, a técnica da montagem cinematográfica está presente neste texto e é amplamente utilizada por de Paula. Ele aproxima-se muito da narrativa cinematográfica, em que as imagens são montadas ou mesmo superpostas e, por vezes, construídas com cores e cenários. Um dos momentos mais representativos neste sentido é justamente a cena de sexo entre o eu narrador e Marilyn Monroe em que ele revela que “Eu e ela estávamos ali, encostados na parede. Ela estava em silêncio e eu estava em silêncio. Eu sentia o corpo dela junto ao meu, os dois seios, ventre, as pernas e os seus braços me envolviam” (57). É praticamente uma cena cinematográfica, inclusive com todo o roteiro do que acontece entre os personagens. Aliás, o roteiro é uma técnica muito utilizada no livro. O que se chama comumente de “narrativa”, aqui, neste caso, pode também ser chamado de roteiro porque apresenta toda a lógica do mesmo: cenário, figurino, espaços, etc. Os capítulos são iniciados geralmente por uma descrição de uma cena em que os personagens são descritos nos seus pormenores e o leitor tem uma perfeita ideia inclusive de objetos cênicos que ali se encontram, assim como do cenário e do figurino, como já mencionado acima. Todos estes são elementos típicos do roteiro cinematográfico. Aggripino de Paula, pois, ergue seu texto sobre outro patamar que está acima do moderno ou de outros estilos de época e, por isso, se aproxima do autor pós-modernista. Frederick Jameson aponta princípios relativos ao autor pós-modernista, ele salienta que “...the

novel is the weakest of the newer cultural areas and is considerably excelled by its narrative counterparts in the film and video” (“[...] o romance é a mais fraca das novas áreas culturais e é consideravelmente superado pelas suas contrapartes narrativas no filme e no vídeo”; 298). Contudo, *Panamérica* parece ser uma exceção nesta regra. Seria bastante superficial considerar tal romance inferior ou menos expressiva às outras formas de expressão artística de seu tempo e mesmo de hoje em dia, tendo em vista todos os aspectos renovadores e mesmo revolucionários que De Paula insere em sua ficção e que ora estão em debate. Uma destas expressões originais de *Panamérica* é no que tange à forma.

A forma em *Panamérica* é, antes, um dilema a ser decifrado antes de ser definido. Às vezes, é referido como sendo uma epopeia pós-moderna porque apresenta tanto características da epopeia clássica quanto da pós-modernidade, mas também pode ser visto como um romance por também apresentar traços do mesmo. É preciso adicionar também que este texto pode ser visto como um “filme”, já que tem roteiros, cenários, figurinos, etc. Esta multiplicidade de possibilidades do estilo de Aggripino de Paula dificulta sobremaneira a definição do seu livro e, ao mesmo tempo, possibilita todas elas de serem possíveis, dependendo apenas da abordagem. Quanto a *Panamérica* ser uma epopeia, percebe-se a narrativa de períodos e de fatos históricos da pós-modernidade como “eu voltei alguns metros e encontrei Che Guevara indicando o que deveríamos fazer, e quais as armas que deveríamos usar” (144). Trata-se de uma referência a uma campanha guerrilheira que Guevara travara na Venezuela contra tropas ligadas ao imperialismo. O *eu* narrador, toma parte nesta campanha e alarga as fileiras do exército liderado por Che Guevara na sua conhecida luta de libertação da América Latina. A obra, pois, aos modos da epopeia clássica, canta os feitos dos guerrilheiros e do narrador, juntos, na luta contra a opressão na América Latina. O *eu* narrador, canta também seus feitos nesta guerra. O *eu* narrador

é também o grande herói das façanhas narradas no livro. Noutro momento, o *eu* narrador luta contra os membros da Ku Klux Klan que assassinavam os negros no Sul dos Estados Unidos, outro fato histórico abordado pelo livro. Nesta luta física, o eu narrador vence os membros do Klan após uma violenta peleja. *Panamérica* pode ser também um romance porque possui personagens principais, antagonistas e uma trama que apresenta-se como muito mirabolante. O *eu* narrador é altamente falocêntrico e machista e trata Marilyn como uma escrava sexual e até mesmo uma serva dos seus prazeres físicos.

De fato, de Paula mostra-se maestral no que tange entrar a e sair de estruturas. Frederick Jameson em seus postulados, parece, em geral, descontente com os rumos que a novela pós-moderna toma em certos momentos, principalmente no que tange à linguagem chula – incluindo o uso de palavrões e palavras de baixo calão – e ao apelo sexual incontinente (299). *Panamérica*, pois, apresenta-se como um desafiador enigma para qualquer analista no que tange exatamente estas questões levantadas por Jameson. Embora o romance tenha qualidades da *alta literatura* – ou erudita –, apresenta, também, características da literatura de terceira categoria sobre a qual Jameson falava. De Paula, obviamente, era consciente da fórmula literária que estava compondo quando misturou a um livro com características clássicas, a linguagem pornográfica da pior literatura de sua época. Neste o narrador é selvagem e bruto em seus modos sexuais e o cume disto é o momento em que ele tem relações sexuais com Marilyn Monroe. Fica uma impressão de estupro consentido, como se a mulher fosse um objeto sexual que forçasse e mesmo gostasse de ser violentada por um macho. O ato sexual é cometido com violência e é descrito quase que de forma naturalista, uma coisa animalesca. Não há nenhum sinal de amor entre os dois, apenas desejo sexual. A mulher, pois, é construída como um objeto sexual descartável e que pode ser reutilizado quantas vezes for necessário. Monroe é um objeto inútil e superficial, reduzida a uma

forma corporal apetitosa. O narrador apresenta-se assim com todas mulheres com que mantem relações sexuais ao longo do livro. Algumas vezes ele se apresenta mesmo como um maníaco sexual.

Panamérica insere-se no contexto das influências de Duarte sobre seus amigos tropicalistas. *Panamérica* dialoga e reinventa o passado modernista e mesmo o pré-modernismo, tendo em vista que, ao dialogar com o Modernismo, estão, indiretamente, dialogando com seus antecessores e seus problemas estéticos. Aggripino de Paula assume algumas características de romances anteriores ao Modernismo, mas sua linguagem dista da linguagem daqueles porque transforma-a em outra por causa dos elementos novos que a esta ele adiciona. Como pregou Jameson, Aggripino também é herdeiro da *Geração Beat* em vários momentos de sua obra, como, por exemplo, no que tange a escolha de lugares ou aspectos do *underground* ou submundo em sua ficção. *Panamérica* é construído dentro de uma estrutura erudita – a epopeia – mas sem preciosismos do léxico, pelo contrário, é permeado de um vocabulário diário e cotidiano, tangendo o jornalístico e mesmo assim constrói imagens fantásticas, por vezes. Isso insere-o dentro da estética tropicalista proposta por Rogério Duarte e dentro de uma tradição tropicalista pós-modernista de criação. José Aggripino de Paula, através do controle do *mass media* e de sua épica coletiva – pressupostos teóricos oriundos de *Notas Sobre o Desenho Industrial* – toma controle da própria história, onde o homem comum – e brasileiro – são vítimas de uma indústria cultural que fabrica mitos que “devoram”. Em *Panamérica* ocorre o contrário – o mito é devorado.

Portanto, a gênese da pós-modernidade no Brasil está intrinsecamente associada à gênese da Tropicália, já que esta adota os postulados daquela e os introduz amplamente na sua proposta estética de revitalizar a arte e a cultura brasileira através da abertura das mesmas para influências

estrangeiras, associando o local e o universal ao mesmo tempo e chocando-os diretamente, produzindo assim uma síntese dialética de valores estéticos diversos que, além de produzirem uma cultura nova iriam também resultar num movimento comportamentista chamado de tropicalismo. Há, também, como visto, uma forte conexão entre os postulados teóricos de Duarte em *Notas Sobre o Desenho Industrial* e os postulados dos principais estetas da pós-modernidade analisados como Jenks, Jameson, Lyotard e Hutcheon. Esta conexão dá-se em vários níveis e abordagens em torno da imbricação de problemáticas que circunda a pós-modernidade e efetua ao mesmo tempo como um debate, mesmo indireto, em torno da gênese da pós-modernidade no Brasil e no resto do mundo. Temas como o *mass media*, indústria cultural e pastiche estão no centro da análise, assim como outros temas importantes. Outra característica pós-moderna da Tropicália é a obra coletiva que foi desenvolvida por todos os seus artífices. Embora Duarte tenha sido o pioneiro do movimento, todos os outros participantes contribuíram de forma decisiva para a realização do grande projeto coletivo que envolvia música erudita, popular, literatura, artes plásticas, moda e cinema. Há uma conexão clara entre a gênese da pós-modernidade no Brasil e a Tropicália que, como mostrado, desempenhou o papel de introdutora e defensora dos valores estéticos pós-modernos. No caso específico do Brasil, a proposta estética tropicalista migra do *design* de Rogério Duarte, chega às artes plásticas, à música erudita, popular, à literatura e até mesmo à moda de Zuzu Angel. *Notas Sobre o Desenho Industrial*, assim, pode ser considerado o manifesto precoce da Tropicália, anunciando de antemão uma revolução que de fato viria a acontecer três anos depois quando todos aqueles postulados teóricos de Duarte se tornariam uma realidade, numa espécie de ‘profecia estética’ sobre o futuro artístico, cultural e estético do Brasil.

No primeiro capítulo desta tese, busquei mostrar como *Notas Sobre o Desenho Industrial* foi importante para a estética da Tropicália e, como, ao mesmo tempo, passou despercebido pelos críticos chamados “clássicos” da Tropicália. Como já sugeri anteriormente, afirmo que *Notas Sobre o Desenho Industrial* foi um documento essencial para a pós-modernidade no Brasil. Nesta parte do terceiro e último capítulo, pois, demonstrarei *como* este documento foi importante para a pós-modernidade no Brasil, tendo sido uma de suas primeiras manifestações no campo da estética, senão a primeira. No entanto, também desconhecido pela crítica especializada da pós-modernidade, permanecendo até o presente à margem da mesma. Se a Tropicália, como apontam muitos críticos,²¹ foi a introdutora da pós-modernidade no Brasil, foi *Notas Sobre o Desenho Industrial* que tornou isto possível. A par disto, também mostrarei como *Notas Sobre o Desenho Industrial* influenciou, pois, a Tropicália, e sua produção cultural. Antes, todavia, esboçarei um breve introito ao texto em si, no intuito de levantar alguns elementos importantes de seu contexto, para melhor fixar meu argumento.

1 - Introito ao texto

Esteticamente falando, *Notas Sobre o Desenho Industrial* integra-se bem dentro da pós-modernidade. Através da investigação das origens do design industrial Duarte elabora um longo e minucioso trajeto em que mostra as origens e as mudanças através dos tempos até o momento em que ele abordara o assunto. Nesta investigação, ele, intencionalmente, também traça um estudo das origens estéticas da pós-modernidade, mostrando toda uma linha evolutiva da arte, em

termos teóricos, e que deságua dentro de um novo período estético. Embora ele não dê um nome ou defina, ele o descreve com bastante fluência em termos estéticos, denominando seu campo de atuação e seu próprio domínio teórico.

Desde o princípio, ele preocupa-se em estudar algumas questões bastante relativas à pós-modernidade, como a questão do original e da reprodução (111). Em verdade, este é um dos cerne da discussão em *Notas Sobre o Desenho Industrial*. Duarte mostra, ao longo dos séculos, como houve um surgimento do conceito de original, no qual estava patente uma hierarquia aristocrática de valores. Ao original, era atribuído um valor tanto estético quanto financeiro. Daí o papel da aristocracia ou mesmo da burguesia neste processo de secularização do original. A obra de arte, sacralizada no valor “inquestionável” do original, é um privilégio de poucos e representa, ao mesmo tempo, a opulência e mesmo a beleza distinta daquelas classes sociais. Não obstante, a obra de arte enfatiza e mesmo delimita o espaço destas classes dominantes dentro daquele mundo do Renascimento. Duarte, no entanto, procura, desde o início, “desconstruir” a oposição imposta ao longo da história entre original e cópia (111). Este gesto já representa um passo na direção da pós-modernidade, que, como se sabe, bane os limites entre um e outro. Neste longo processo de evolução teórica e conceitual, a imprensa, segundo Duarte, foi fator decisivo para o desenlace entre original e cópia. Outro problema era a dicotomia estabelecida entre a arte em sua acepção pura e a arte industrial, realizada através da imprensa e iniciada no Renascimento. Em sua retórica, Duarte busca apoiar-se em termos teóricos ou artistas, que à *gauche*, lançaram olhares divergentes sobre o problema em questão. O Conde de Laborde, autor do relatório da secção francesa da Feira de Londres, pregava já então a conciliação das artes com a indústria (113). Duarte vê na Feira de Londres a primeira explosão de mau gosto da história. São passos estéticos direcionados ao seu argumento final, em sua conclusão de *Notas Sobre o*

Desenho Industrial. Ele já buscava fundamentos para legitimar algumas de suas conclusões teóricas, mais tarde. Aponta, inclusive, que, em alguns dos “produtos” esdrúxulos da Feira de Londres, “como um carrinho para crianças em forma de navio sobre um suporte decorado em cuja proa uma vitória alada deixa cair dos braços levantados um ornato de rendas e grinaldas, formando uma espécie de guarda-chuva – antevisão da Disneylândia, de Hollywood, ou das Lojas Brasileiras.” (118) O estabelecimento da relação entre um produto infantil da Feira de Londres, ocorrida no século XIX, com ícones da pós-modernidade e da indústria de consumo como Hollywood ou a Disneylândia não é por acaso. Duarte está investigando a evolução do “mau gosto” e sua aplicação estética dentro da indústria de consumo e do próprio *mass media*. Vê-se, assim, uma outra ponte estética com a pós-modernidade e seus signos. Sem embargo, Hollywood e Disneylândia estão também vinculados ao processo de conciliação entre arte e indústria defendido por Duarte. Contudo, já dentro da mesma questão, mas também dentro do domínio estético do século XX. Dentro desta questão não é à toa a crítica de Duarte às posturas estéticas das escolas de Bauhaus e Ulm, que eram escolas modernistas de design. O apego à excessiva forma era patente nas mesmas.

Duarte prossegue analisando a Art Nouveau francesa. Para ele: alguns dos elementos do que se poderia chamar de estilo século XX vinham-se desenvolvendo normalmente desde o século XVI. A tendência à racionalização da forma das letras empreendida pela Comissão Jaugéon, nos fins do século XVII. As construções dos engenheiros do século XVIII. A Revolução Francesa introduziu a noção de beleza racional. Napoleão considerava obra de arte o trabalho dos técnicos construtores. (119) Duarte identifica que é neste período que surge a teoria belo-técnico-imanente. É uma importante identificação de outra categoria estética que será desconstruída pela pós-modernidade: o conceito de “belo”. Nota-se que, na primeira parte de sua

argumentação em *Notas Sobre o Desenho Industrial*, Duarte identificou duas outras categorias estéticas: o “mau gosto” e o “bom gosto”, sobretudo em suas críticas à Feira de Londres. Sobretudo aqui, neste momento, Duarte estabelece algumas dicotomias importantes – as quais ele retornará em sua conclusão. Na Art Nouveau, a arte já estava vivendo uma crise existencial marcada pelo conflito. Duarte apontou: “ou admitiam arte justaposta, espécie de enfermidade cutânea da realidade ou teriam que negar completamente a figuração como fator determinante nas formas.” (120) Ou seja: a arte entrara numa dialética em que sua própria definição tradicional estava em choque. Tamanho foi o impacto da invenção da imprensa, da reprodução do original, que, naquele período da Art Nouveau, atingia um período existencial crítico.

Ainda sobre a Bauhaus e seu modernismo no design Duarte conclui: “a Bauhaus com todos os seus ideais de transformação do homem através da arte, acabou transformando-se naquilo que Gropius menos desejara: um estilo, uma bossa {...}.” (124) Era a autonegação de uma escola que tinha outros intuitos. O fracasso da proposta estética da Bauhaus e seu excessivo apego ao formalismo – ou às fórmulas – é criticado por Duarte. No caso dos Estados Unidos, o caso da Bauhaus é ainda mais grave. Duarte aponta: “estético é o que faz soar a caixa registradora.” (124) Duarte critica as tendências do Styling americano, escola que é uma versão americana na Bauhaus, mas de tendências agressivamente comerciais. Abordando uma outra escola criada por Jacques Vienót, Duarte investiga então a L'Esthetique Industrielle. Nesta abordagem e a esta altura de *Notas Sobre o Desenho Industrial*, ele já possui um cabedal sólido de argumentos e de categorias estéticas com as quais lida. As questões de alta cultura, baixa cultura, bom gosto, mau gosto, arte superior, arte inferior, o belo, o feio, já estão presentes (126). Além disto, a questão do consumo da arte, ou mesmo a questão do belo descer ao nível do consumidor na pós-modernidade já estão presentes.

Finalmente, após uma longa investigação da gênese destas categorias estéticas citadas acima e que se tornarão vigentes dentro da pós-modernidade, Duarte adentra a mesma questão estética mas agora levando em conta o seu Brasil e sua condição dentro deste debate estético internacional e sua complicada imbricação entre arte e consumo. Lembrando que, também, em *Notas Sobre o Desenho Industrial*, direta ou indiretamente, Duarte é apologeta do fim da aura sacra da obra de arte. Ele também advoga a quebra do status burguês e aristocrático do conceito de obra de arte, sobretudo do original, advoga também a exaltação de formas estéticas consideradas de baixa cultura como as revistas em quadrinhos ou *comics* e a foto novela. Aproximando cada vez mais a arte da indústria e defensor da importância do desenho industrial, que, como se sabe é a arte da própria indústria, Duarte ressalta a importância do aprofundamento deste debate internacional em terras do Brasil. Isto fica patente em sua crítica à Semana de Arte Moderna, de 1922, que se restringiu às artes tradicionais (127). Segundo ele, a criação da Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) da qual ele foi um dos fundadores, foi um importante passo no processo de modernização do Brasil dentro daquele contexto estético de debates internacionais que ele vinha traçando em *Notas Sobre o Desenho Industrial*. Todavia, critica a própria postura da Escola Superior de Desenho Industrial e sua submissão às escolas modernistas alemãs de Bauhaus e Ulm. Em virtude disto, Duarte diz: “Causa-nos um pouco de apreensão seu caráter de escola superior. Em um país subdesenvolvido como o nosso, pode ficar absurdo o operacionalismo científico de Ulm. Tememos que a ESDI siga um caminho não muito de acordo com o que precisamos (uma escola de desenho industrial deveria, por exemplo, estar ligada ou pelo menos levar em conta um plano como o de industrialização da Sudene, de Celso Furtado)” (130). Décadas depois, nota-se que a observação de Duarte mostrou-se verdadeira. A ESDI até o presente momento continua operando com os mesmos princípios que operava em 1965 quando

Duarte escreveu o texto em questão. A ESDI também, até o presente momento, não incorporou as propostas estéticas de Duarte ao seu rol operacional. Ao mesmo tempo, a obra e o legado de Rogério Duarte para o design brasileiro também permanece à margem da ESDI.

Em sua conclusão, Duarte ratifica o que ele na verdade já vinha indicando ao longo de sua análise. No entanto, faz questão de frisar: “estenderemos nossos conceitos sobre desenho industrial a toda a gama das manifestações culturais modernas, opondo-as sociologicamente às artesanais, mesmo quando se trata daquelas consideradas comumente desinteressantes” (131). Duarte abre sua percepção estética rompendo os limites do design industrial e abrangendo as artes em geral, por perceber que o problema que ele vinha investigando no design era o mesmo que as outras artes enfrentavam naquela época. Havia, pois, uma imbricação de problemáticas. Ele conclui dizendo que: “Neste contexto não haver mais nexos em falar de original como condição estética” (131). Adentrava, pois, seu pensamento, os domínios estéticos da pós-modernidade. Ele defende ainda a precisão da criação coletiva, a necessidade de não estar preso às categorias estéticas de belo, feio, bom gosto, mau gosto, etc. E vê nelas uma continuação. Ademais, recebe com certa euforia a entrada do *mass media* no Brasil – os meios de comunicação em massa. Para ele, o Brasil precisava se abrir para a arte pop, a cultura americana, e a vanguarda internacional; digerindo-a antropofagicamente e adicionando a tradição brasileira. Duarte, numa postura tipicamente pós-modernista, não repudia o passado, pelo contrário, ele o valoriza, todavia, adicionando a este outros elementos e tradições.

2 – Notas Sobre o Desenho Industrial e Pós-modernidade

A gênese da pós-modernidade no Brasil permanece obscura, embora inúmeras tentativas de elucidação tenham sido efetuadas. Muitas delas, apontam para a Tropicália como tendo sido o

veículo que lhe abriu as portas no Brasil. Liv Sovik traçou um interessante estudo deste problema e estabeleceu uma conexão entre a Tropicália e a pós-modernidade, comprovando a relação entre a Tropicália e a pós-modernidade. Trata-se de *Vaca Profana: Teoria Pós-Moderna e Tropicália*. Todavia, um outro problema ainda insiste: *como* a Tropicália se tornou pós-moderna? Sovik não adentra este problema propriamente e, ademais, situa seu olhar na ala musical da Tropicália, ao modelo dos outros teóricos. Muitos teóricos se debruçaram sobre a arte de Caetano Veloso e Gilberto Gil, sobretudo para tentar explicá-lo. No entanto, como demonstrei anteriormente, Veloso e Gil foram tardios em relação a Rogério Duarte e à gênese estética da Tropicália. Não é convincente explicar a gênese de um movimento investigando exatamente seu último capítulo, como já abordei no primeiro capítulo. É até anacrônico. A crítica da pós-modernidade no Brasil carece ser revista, a exemplo da crítica tropicalista. Até o presente momento a crítica da pós-modernidade permanece reticente, orbitando em torno de diversas especulações.

O crítico Mário Pedrosa parece ter sido o eleito pela crítica da pós-modernidade como o provável introdutor da mesma no Brasil.²² Mesmo assim, Pedrosa é apresentado como um istmo teórico ligando o modernismo à pós modernidade – o que, provavelmente, teria conduzido de alguma forma ao tropicalismo. Não é impecável esta associação entre Mário Pedrosa e a Tropicália, tendo em vista que Hélio Oiticica era diretamente influenciado por Pedrosa e seu trabalho teórico.²³ Porém, não provém atribuir a Pedrosa o fato de a Tropicália haver se tornado pós-moderna. Ao lado disto, aparece a questão do contexto nacional e sua imbricação dentro desta problemática. Ítalo Moriconi é um dos críticos da pós-modernidade que convergem nesta posição. Ele aponta a revista *Arte em Revista* número 7, no contexto acadêmico, como um importante debate travado em torno da gênese da pós-modernidade no Brasil, publicada em 1983 (357). Segundo ele, esta revista reafirmou a importância de Mário Pedrosa para a historiografia

da arte no Brasil. Pedrosa adentrou o cânone por dois motivos relevantes: a convergência de suas ideias no fim dos anos 60 e a arquitetura historicista pós-moderna que atraiu a atenção do grupo por trás da revista em questão e, segundo, havia a necessidade de repensar o lugar da arte contemporânea na história cultural depois que Octavio Paz apontara a exaustão da *avant-garde* (357). Era o problema do ‘fim do original’ que a pós-modernidade, neste primeiro momento, defendia. O próprio Duarte, naquela época, convergia nesta direção (Duarte 161).

Pedrosa surge como um dos pavimentadores do discurso teórico, neste momento de exaustão e, conseqüentemente, de incertezas. A arte se deparava com problemas como ‘o fim do original’, a ‘dessacralização’, o confinamento desta mesma em museus gerava polêmicas e mesmo não era incentivado pela pós-modernidade. Moriconi afirma que “o caminho da modernidade para a pós-modernidade pode ser ilustrado por diferentes fases do pensamento de Mário Pedrosa (1975, 1981, 1995)[...]” (357). Salientando diferentes períodos do pensamento de Pedrosa, Moriconi o aproxima do centro do debate em torno da gênese da pós-modernidade no Brasil. De fato, Pedrosa acompanhou a vida cultural do Brasil longamente, por quase um século. Contudo, se a Tropicália é a porta de entrada da pós-modernidade no Brasil, não provém atribuir a Pedrosa a responsabilidade disto, embora ele tenha desenvolvido um papel essencial na transição histórica e teórica entre a modernidade e a pós-modernidade. Não quero, aqui, negar a influência de Mário Pedrosa sobre a Tropicália, porém, é preciso ponderá-la. Um dos problemas mais latentes nos escritos de Pedrosa relativos ao tema em questão é que, apesar dele identificar a exaustão da proposta estética da modernidade e mesmo identificar uma ruptura emergente, ele não sistematiza o problema e nem tampouco aponta soluções. Pedrosa aponta que “Estamos agora noutra ciclo, que não é mais puramente artístico, mas cultural, radicalmente diferente do anterior, e iniciado digamos pela Pop-art” (Oiticica 9). Embora ele aponte o problema, é

paradoxal que sua análise enfoque-se exatamente nas questões artísticas, o que resulta numa negação de sua constatação. Seus ensaios em *Mundo, Homem, Arte em Crise* demonstram isto.

Pedrosa apresenta um quadro descritivo do problema. No entanto foi Rogério Duarte quem apresentou o diagnóstico. Intelectual, sofisticado e um dos mais importantes críticos do Brasil no século XX, Mário Pedrosa escreveu uma série de artigos publicados ao longo de décadas que ilustram as tensões que o movimento histórico de cada uma operava sobre a arte e os artistas, enfocando sobretudo na sua produção entre 1966 e 1967, anterior à Tropicália. Nestes artigos, embora Pedrosa mostre-se atualizado com o debate em torno dos problemas estéticos vigentes no mundo cultural, ele posiciona-se mais como um observador distante (92, 110, 113, 142, 159, 163, 169, 175). O maior problema é que, embora ele apresente alguns aspectos da problemática estética em questão, ele não consegue sistematizá-la, nem tampouco insere o discurso do Brasil dentro daquela problemática. Outro problema é que Mário Pedrosa, além sua abordagem crítica às artes tradicionais, além da arquitetura, o que dificultou sua análise. Escrever sobre a antiarte do ponto de vista da arte é paradoxal. Pedrosa percebe que o papel do artista mudou dentro daquele novo período denominado por ele mesmo como pós-moderno (Oiticica 9). Ele também é ciente do 'fim' da arte como se conhecia até então e o início da antiarte. Obviamente, esta antiarte era uma negação dos valores estéticos tradicionais da arte. Critérios estéticos como bom, gosto, mau gosto, arte maior, arte menor, o erudito, o popular, o belo, o feio, etc, utilizados então para se criticar arte já não eram mais aplicáveis dentro daquele contexto.

A antiarte é um elogio – e a valorização – ao oposto destes critérios. A posição de Mário Pedrosa era muito mais 'salvaguardar' a posição do artista – o subjetivismo – dentro de uma realidade artística que se dissociava de uma tradição (Moriconi 358). A sociedade de consumo e

que tinha como propulsor a cultura de massa colocava a arte numa posição de dissolução. O cerne do problema em questão é o *mass media*, sua influência na arte e as consequências disto, sobretudo em relação ao Brasil e sua inserção dentro disto. Ele chega a tangenciar esta questão da relação entre a arte e o *mass media*, mas não a responde (Pedrosa 113). É exatamente aí que entra a contribuição de Rogério Duarte. Direta ou indiretamente, Duarte dá continuidade àquele debate, embora isto não lhe diminua a importância nem lhe furte o mérito de haver sistematizado e solucionado o problema. Pedrosa toca em questões relacionadas com o problema da mídia, da sociedade de consumo e a relação entre arte e consumo, todavia, limita-se a descrevê-lo (358).

Como observa Moriconi, Mário Pedrosa tem suma importância neste processo de transição entre a modernidade e a pós-modernidade, e neste sentido seu trabalho permanece. Porém, Moriconi sugere uma ligação teórica direta entre a Tropicália e Mário Pedrosa. Esta intersecção não foi propriamente investigada por ele. Se houve esta ligação entre a Tropicália e Mário Pedrosa, ela deu-se muito mais via Hélio Oiticica, que era, originalmente, do grupo Neo-concretista, do qual Pedrosa era um dos participantes. Há, de fato, na Tropicália, uma influência tanto Concretista quanto Neo-concretista que, precisa ser ponderada para que a linha de fronteira entre um e outro não seja apagada. A Tropicália não requeria para si o rigor formal modernista do Concretismo, assim como ela também não reclamava para si toda a subjetividade inerente ao Neo-concretismo. Para solucionar este impasse estético, a Tropicália irá devorar antropofagicamente tanto o Concretismo quanto o Neo-Concretismo, adicionando-os ao seu repertório estético e a eles também adicionando outros elementos estéticos, como os da cultura pop, etc. Embora tanto Mário Pedrosa quanto Augusto de Campos tenham escrito sobre a pós-modernidade e tenham sido advogados da mesma, suas práticas estéticas não representavam

muito bem seu pensamento neste sentido. Concretismo e Neo Concretismo estavam atados ainda a peias modernistas, peias estas que a Tropicália quebrará, como veremos adiante.

Como apontou Moriconi na obra de Pedrosa ir além do Neo-concretismo significava “ir além dos limites impostos pela história da arte como história da pesquisa formal e construção de artefato” (361). Os limites da “forma” impunham suas fronteiras históricas sobre o Concretismo e Neo-Concretismo. É exatamente aí neste dilema teórico que *Notas Sobre o Desenho Industrial* tem sua gênese em termos estéticos. Neste impasse estético modernista reside a incógnita da próxima geração teórica. Começa ali a pós-modernidade e era superada à modernidade – superada, mas reapropriada. Moriconi apresenta a Tropicália como um fenômeno estético que, aparentemente, surgiu de um acaso, já que ele não apresenta nenhum teórico tropicalista por natureza – ao contrário do debate que travou quando discorreu sobre o Concretismo e o Neo-Concretismo, pontecendo seu discurso com inserções de Augusto de Campos e de Mário Pedrosa. De acordo com seu discurso, a Tropicália não teve origens teóricas, ela surge diretamente como aplicação prática. Liv Sovik a vê da mesma forma em *Tropicália Rex – Marco Histórico e Prisma Contemporâneo*. Ela chega a afirmar que a Tropicália é um brinquedo inexplicável (268). Ora, é incoerente que tal fenômeno tenha surgido ao acaso e que tenha se tornado, apesar disto, um dos mais importantes movimentos culturais ocorridos na América no século XX. Como pode um ‘acaso’ tomar proporções tão grandes e permanecer impávido mais de quarenta anos depois? Moriconi chega a definir a Tropicália como “um fenômeno de cultura pop e sua manifestação mais importante ocorreu no campo da música popular” (361).

A afirmação de Moriconi é pertinente apenas a um dos aspectos da Tropicália. Ela não surge como fenômeno pop e sua manifestação musical não pode ser considerada a mais importante, mas sim a mais conhecida. Associar importância e sucesso popular tem sido um

chavão e a crítica vem repetindo em uníssono ao longo de quarenta anos. Moriconi, na sua gênese da Tropicália, apresenta Veloso e Gil como sendo os líderes do movimento. Em nenhum momento ele faz referência a algum teórico tropicalista – sua análise é puramente baseada em criações de arte sem uma ligação a postulados teóricos – diferente do que ele havia feito quando de seu estudo do Concretismo e do Neo-concretismo. Dentro dos pontos positivos, Moriconi faz uma afirmação importante quando diz que, tanto a Tropicália quanto a contracultura se distinguíam das políticas culturais tradicionais dos grupos mais ortodoxos de esquerda, rejeitando o popularismo doutrinário e o antiamericanismo pregados pelos mesmos (362).

Começa, aqui, um diálogo indireto com os postulados teóricos de *Notas Sobre o Desenho Industrial*, a exemplo de outros críticos “clássicos” já debatidos no primeiro capítulo desta tese. Moriconi afirma, pois, que tanto a Tropicália quanto a contracultura se distinguíam da política tradicional da cultura de esquerda, mas ele não explica como a Tropicália tomou esta posição e por que em termos estéticos. Ele também aponta que a Tropicália se reapropriou da Antropofagia de Oswald de Andrade e pontua que os críticos culturais brasileiros denominaram a Tropicália de pós-moderna porque, além dela incorporar ao seu discurso eclético uma série de outros discursos e textos – intertextualidade – ela traz em seu bojo um forte diálogo ou contenda com o *mass media*; não raro, elementos da cultura americana, hispano-americana, – incluindo a cultura do *rock and roll*. Mais uma vez, a questão do *mass media* volta a ser pontuada como um dos pivôs estéticos da Tropicália, mas sem levar em conta Rogério Duarte e *Notas Sobre o Desenho Industrial*. É justo aqui que surge, então, a pós-modernidade no Brasil. Neste sentido, se a Tropicália foi a pioneira na introdução da pós-modernidade no Brasil, *Notas Sobre o Desenho Industrial* possui todas as credenciais necessárias para que lhe seja atribuída, dentro desta lógica,

o título de primeiro grito estético da pós-modernidade no Brasil – já que Tropicália não se tornou pós-moderna acidentalmente. Há uma imbricação entre uma coisa e a outra.

Como já discorrido e reconhecida como introdutora da pós-modernidade no Brasil (Moriconi 362) resta ainda esclarecer, primeiramente, *como* esta Tropicália se tornou pós-moderna. Sem dúvida, *Notas Sobre o Desenho Industrial* foi o que a tornou assim. No segundo capítulo desta tese eu já discorri sobre toda a trajetória do desenvolvimento das ideias estéticas de Duarte. Desde seu período na Universidade da Bahia, onde entrou em contato com a cultura de ponta, passando pela revista *Movimento*, de 1962, *Notas Sobre o Desenho Industrial e Teoria do Objeto*, que surge como uma teoria complementar a *Notas Sobre o Desenho Industrial*, com vistas à sua aplicação prática. Cabe aqui, agora, uma análise apurada de *Notas Sobre o Desenho Industrial* enquanto expressão teórica da pós-modernidade.

Em *A Obra de Arte na Época da Reprodutibilidade Artística*, Walter Benjamin ressaltava que a *pós-modernidade* é uma resposta ao desenvolvimento do mundo onde houve a perda da aura do objeto artístico pela sua reprodução em múltiplas formas: fotografias, vídeos, etc.(40) Este é um dos vieses mais importantes encontrados em *Notas Sobre o Desenho Industrial*. Ao longo de sua extensa explanação acerca da história da arte mundial desde seus primórdios até aquele presente momento, Duarte está traçando um estudo investigativo acerca da trajetória da mesma. Na verdade, ele elabora esta arqueologia da história da arte para melhor embasar e esclarecer a situação em que se encontrava. Sua extensa abordagem desde o uso dos incunábulo – livros impressos nos primeiros anos da arte de imprimir até 1500 – até aquele momento de 1964 e tentava revelar que, desde o início da imprensa, houve uma quebra na estética da arte como entendida de maneira tradicional. Ou seja: a invenção da imprensa, mesmo em seus

primórdios, já estava relacionada com o desenho industrial ou *design*, obviamente, de forma embrionária.

Por este perquerimento Duarte já estava atando toda a problemática em torno do desenho industrial em sua época – e sua relação com a arte – a uma tradição, ou seja: aquele não era um problema novo, ao contrário do que os críticos de arte haviam postulado sem muita propriedade naquele momento. Havia uma imbricação de problemáticas que se arrastavam ao longo de vários séculos e aquele debate era muito mais velho do que muitos imaginavam. Esta é uma das primeiras diferenças entre o trabalho crítico de Rogério Duarte e o de Mário Pedrosa, crítico abordado anteriormente neste capítulo. Pedrosa, até certo ponto, não mostrou-se versado o suficiente – pelo menos em sua retórica – na abordagem do tal impasse da relação entre arte e indústria que marcava aquele período do início da pós-modernidade. O fato é que *Notas Sobre o Desenho Industrial* além de inventariar todo o problema e a gênese do impasse das relações entre arte e indústria, coloca-o dentro de um sistema, e também insere o Brasil em termos estéticos dentro daquele contexto, e aponta direções para o mesmo. Outra diferença entre Duarte e Pedrosa é que Duarte também era artista, além de teórico, o que Pedrosa não era. Parece simples, todavia, tomando em conta o conceito de arte como aplicação de teoria, na prática, isto corroborou para que Duarte resolvesse o tal impasse. Isto pois, desde 1960, ele já era um *designer*, e um dos primeiros do Brasil.

Outro ponto é que, em nenhum momento Pedrosa insere o *design* dentro de sua especulação – o que não lhe favoreceu. Sendo o *design* a arte da indústria por excelência, chega a ser anacrônica qualquer tentativa de investigação das relações entre arte e indústria que não leve o desenho industrial ou *design* em consideração. Pedrosa, por outro lado, restringe sua abordagem às artes tradicionais como pintura e artes plásticas em geral não adentrando o

problema propriamente. A pós-modernidade era justamente a superação das artes tradicionais pela reprodução em massa que passavam a ser adquiridas pela população por baixos preços e praticamente com a mesma qualidade visual. É este um dos pontos centrais de *Notas Sobre o Desenho Industrial*: a reprodutibilidade da obra de arte e a dessacralização do original. Sobre isto Duarte diz:

Para que compreendamos bem o exposto, devemos nos lembrar da oposição entre original e reprodução. Oposição nascida do fato de que a indústria, nos seus começos, não possuindo um repertório próprio de formas, abastecia-se na produção manual, em que um contato direto entre criador e cada objeto fazia supérflua a ficha de normas de produção. Porquanto, o criador podia interferir incessantemente no processo produtivo, sendo-lhe permitido até mesmo modificar ou aperfeiçoar os vários objetos de uma mesma fornada. Na indústria, não havendo este contato, tende-se a considerar como original o protótipo, fruto da mão e reprodução, seus retratos que a máquina multiplica mecanicamente. (111)

Ele está tratando do fim da obra de arte entendida no conceito tradicional, tendo, inclusive, a participação do artista no processo. A reprodutibilidade da obra de arte em larga escala pela máquina resulta por destruir o original, já que, as cópias podem ser adquiridas a preços baixos e surtem o mesmo efeito visual. Outra questão pontuada por Duarte em *Notas Sobre o Desenho Industrial* é o fim da aura da obra de arte – dessacralização da obra de arte e do artista como ser dionisiaco. Em *A Obra de Arte Na Época Da Sua Reprodutibilidade Técnica*, Walter Benjamin trata deste mesmo assunto, dentre outros. Para ele, a unicidade da obra de arte resumida ao original em si criava uma aura em torno do artista e da obra também, transcendendo em algo quase sobrenatural ou sagrado. Isto obrigava o público a ter, ante o artista e sua obra de

arte, uma reverência de caráter quase sagrado – nas sociedades tradicionais ou pré-modernas – e depois, nas sociedades burguesas modernas de status social, o que distinguia seus ostentores dos demais.

A partir do advento das demais formas de arte, deixa de fazer sentido a distinção entre original e cópia. Benjamin aponta:

O valor único da autêntica obra artística se funda no ritual em que ele teve seu primeiro e original valor útil. Nesta fundamentação estará toda a medida que se queira, mas também nas formas mais profanas do serviço à beleza resulta perceptível enquanto ritual secularizado. Este serviço profano, que se formou no Renascimento para seguir vigente por três séculos, há permitido, no transcorrer desse prazo e à primeira comoção grave que lhe alcançará, reconhecer com toda a claridade seus fundamentos. (5)

Notas Sobre o Desenho Industrial aproxima sua abordagem desse problema de forma similar. Duarte elabora um discurso em torno do Renascimento e suas implicações nas relações entre arte e indústria. Para Duarte, os incunábulo renascentistas já inauguravam um período novo nestas relações e que, a partir dali, haveria uma revolução progressiva naquela relação. Aquela linha de fronteira entre o artista e sua obra se aprofundaria e, com ela, o processo de dessacralização da obra de arte e da aura do artista. Ali iniciava-se o processo de multiplicação mecânica da obra de arte, ou seja, do original. Embora sua abordagem estética do problema seja feita dentro do domínio teórico do desenho industrial, ela é perfeitamente cabível: “não tinham já os tipos móveis dos incunábulo todas as condições atuais do projeto industrial” (Duarte 112)? Neste excerto, Duarte traça uma linhagem de um problema que surgia dentro do Renascimento e que chegava até 1964: a relação entre arte e indústria. Embora ele próprio admita que, no

Renascimento, o problema ainda apresentava-se de forma embrionária, é perfeitamente válida a associação de problemáticas entre os dois períodos. Para ele, foi no Renascimento que surgiu o desenho industrial que é a forma por excelência da arte após a Revolução Industrial, e que a modificação dos critérios trazida pela mecanização e suas consequências sociais abrange a totalidade da cultura (112). Assim, iniciado durante o Renascimento, de forma embrionária, o desenho industrial ou *design* surge como a arte da própria indústria, criada para atender suas necessidades mais pungentes como a divulgação de produtos, etc.

Há também uma intersecção entre o pensamento de Duarte em *Notas Sobre o Desenho Industrial* e Theodor Adorno e Max Horkheimer. Esta confluência dá-se sobretudo na parte do discurso de *Notas Sobre o Desenho Industrial* que trata do próprio *mass media* e a sociedade de consumo, que, como se sabe, são também pertinentes ao debate da pós-modernidade. Eles apontam: “os artistas talentosos pertencem à indústria muito antes deles serem mostrados por ela, do contrário eles não queriam tanto ajustarem-se a ela” (1243). Este é um dos pontos cruciais da estética tropicalista contida em *Notas Sobre o Desenho Industrial*. Partindo da premissa do *design* e assumindo que nesta abordagem tudo é um produto da indústria cultural, Duarte propõe uma analogia do caso do violonista clássico espanhol Andrés Segovia não como um artista, mas como um produto da indústria cultural:

Partindo do conceito de desenho industrial, não nos restringiremos ao lugar comum de que se trata de projetos para máquinas, objetos de uso comum, abajures, canetas, etc. Neste sentido, tanto um cantor que grave discos ou um autor de uma receita de refrigerantes é um desenhista industrial. Citamos o exemplo do *designer* Andre Segovia, que a princípio se recusava a gravar,

chamando os discos de música enlatada, e que, depois, modificou complementemente a técnica instrumental a fim de obter bom rendimento na gravação. (112)

Como Adorno e Horkheimer apontaram a indústria cultural levou Segovia a adaptar-se, como artista talentoso ao seu *modus operandi*. Ele, que, a princípio, chamava os discos de “música enlatada” – aludindo às restrições impostas pelas gravações industriais da música como artificiais – chega ao ponto de modificar toda sua técnica para caber dentro da mesma. Esta é uma das contendas da estética tropicalista: a relação dialética com o *mass media* e com a indústria cultural, tomando cautela para que esta não lhe aparasse as arestas estéticas relevantes. Por isso, também, a necessidade de criar um próprio *mass media* tropicalista, que devorará antropofagicamente o próprio *mass media*. Afinados ainda com a questão do *mass media*, Adorno e Horkheimer apontam: “filmes, rádio e revistas constituem um sistema que é uniforme como um todo e em toda a parte” (1241). Trata-se do aparecimento ou da identificação do que mais tarde seria chamado de *mass media*. Uma tendência totalizante embutida nos meios de comunicação em massa e que uniformizam o discurso estético, afinados por um mesmo diapasão ideológico, sob os ícones da indústria de consumo. Ciente destas peças ideológicas por trás do *mass media*, Duarte não apenas os identifica mas também propõe uma solução para o problema: diferente de qualquer outro esteta da pós-modernidade do seu tempo e é por isso mesmo que a Tropicália se tornará um movimento, diferente do que ocorreu na pós-modernidade de qualquer outro país do mundo.

No Brasil, a Tropicália pós-moderna, tornou-se, também um movimento, como dito. Este acontecimento não foi por acaso. Está relacionada com a forma dialética como Rogério Duarte elaborou em *Notas Sobre o Desenho Industrial*. Ela está relacionada, também, com a solução

proposta em *Notas Sobre o Desenho Industrial* da criação do *mass media* tropicalista. Duarte critica: “não adianta querer usar o *mass media* sem se comprometer com o seu conteúdo que é a própria épica coletiva” (132). Em outras palavras: era preciso invadir o *mass media* e conduzi-lo. Foi exato isto o que fez a Tropicália, como já exposto no primeiro capítulo desta tese. Daí, surge a necessidade de um programa de TV tropicalista, que se chamou *Divino, Maravilhoso*, etc. Afinado com as percepções de Adorno e Horkheimer, Duarte capta a penetração no Brasil do *mass media* – que já operava a pleno vapor nos Estados Unidos – como visto nos filmes, rádio, revista, etc. Ele propõe um discurso estético pluralista bastante imbuído da intertextualidade, para alimentar o *mass media* tropicalista, assim como a própria estética tropicalista.

É por isso que a Tropicália passa a atuar em diversos *fronts*. Este pioneirismo de Duarte vem sendo confirmado recentemente por protagonistas do tropicalismo como o dramaturgo José Celso Martinez Correia que declarou: “Rogério Duarte viu tudo antes de todos nós”(Leal 3). Esta afirmação pode ser comprovada através de toda análise crítica que tenho feito nesta tese. Adorno e Horkheimer grifam várias das influências da indústria cultural nos Estados Unidos do pós-guerra em que o país orbita em torno do consumo e de uma crescente indústria, ávida por mercados. Sem dúvida, uma das mais fortes indústrias nos Estados Unidos naquele momento era a indústria automobilística. Ela surgia nos pós-guerra como um dos símbolos de *status* e de prestígio. Sobre isto eles dizem: “A diferença entre a média dos produtos Chrysler e General Motors captura cada criança com ávido interesse em variedades. O que os especialistas discutem como pontos bons ou maus serve apenas para perpetrar o semblante de competição e a possibilidade de escolha” (1243). Consoante com esta linha analítica e crítica, Duarte aponta sobre a mesma indústria nos Estados Unidos. No fundo, a competição é o centro dos negócios, isto é: você pode escolher entre duas marcas de carros diferentes, mas você precisa comprar um.

No fundo não há alternativa além do próprio consumo. Adorno e Horkheimer tocam na questão dos especialistas e suas categorias estéticas de bom gosto e mau gosto (que eles chamam de pontos bons ou maus) e como isto passa a ser completamente irrelevante e secundário dentro de um panorama que tem como *background* o consumo e a superprodução. Duarte também relaciona-se com este problema. Ele critica Raymond Loewy que chega a escrever um livro no qual tenta provar que existe uma correspondência absoluta entre beleza e vendagem. Ainda, aliado a estes, está rente a questão do *status* social associado ao consumo. Duarte cita um clássico exemplo do *design*:

É bem conhecido, entre os profissionais de publicidade, o caso do anúncio de máquina de lavar, onde, no texto, se faz um apelo à razão (compre a máquina X, pois economiza tantos minutos de energia e tempo), e, na imagem, ao sentimento (uma família feliz admira o trabalho da máquina enquanto a família do vizinho, igualmente composta de marido, mulher, filho, filha, espia pela janela). O *slogan* só não é: compre a máquina X e seja melhor do que seu vizinho porque as palavras vão para a consciência, enquanto as imagens, por não se revestirem do aspecto legal que só uma linguagem convencionada teria, dirige-se às razões inconfessáveis. (125)

É a mesma problemática apontada por Adorno e Horkheimer anteriormente. A questão da competição, do consumo, e do *status* estão presentes e refletem uma sociedade onde não há outra escolha estética que não passe pelo crivo do capitalismo e seus afluentes socioculturais, os meios de comunicação em massa ou *mass media* estão entre eles, além da própria indústria cultural. É a tal teia mencionada por Adorno e Horkheimer em que televisão, rádio, revistas, filmes, constituem um sistema direcionado todos ao mesmo alvo. Existe, pois, um diálogo, entre o

pensamento de Adorno e de Horkheimer e o pensamento de Rogério Duarte. Em termos cronológicos, a Escola de Frankfurt foi a derradeira etapa histórica antes da pós modernidade. Lembrando que, em *Notas Sobre o Desenho Industrial*, Duarte vinha criticando as relações entre arte e indústria desde o Renascimento, passando, inclusive, pelo *Styling* Americano, como mostrado. Toda a análise de Duarte demonstra como houve uma quebra no conceito tradicional de arte justo no Renascimento e no uso da máquina para reprodução em massa do original.

É uma longa análise de como a arte vinha se dicotomizando, o que daria origem a uma nova profissão, o desenhista industrial ou *designer*, aquele “artista” que trabalha diretamente para saciar as necessidades da indústria de vender seus produtos, assim como de desenhá-los. Duarte, afinado com certas premissas da pós-modernidade abraça os postulados teóricos da sociedade industrial, na qual, vê, o fim da arte. Trata-se de uma postura estética bastante vinculada à pós-modernidade, naquele período em que havia toda uma denúncia do fim da arte como se entendia até então. Ele mesmo explica:

No meu texto *Notas Sobre o Desenho Industrial*, por exemplo, está toda uma estética fanática de negação da arte. Era uma posição muito influenciada pela discussão do *design* internacional, dos grandes teóricos, do *Arts & Crafts*, da Bauhaus. Havia uma ideia de que existe um mundo artesanal e um mundo industrial. Então, naquele texto, eu sou um fanático apologeta da negação do gratuito, ou seja: para mim, interessava qualquer coisa apenas na medida que servisse para alguma coisa, que tivesse uma função. A ideia do funcionalismo, da racionalidade, que eu havia herdado daquelas escolas, mas que adotei, até porque fazia todo um sentido pessoal para mim [...]. (161)

A assertiva de Duarte expõe a confluência do seu pensamento teórico com as premissas teóricas da pós-modernidade, como por exemplo, o fim da arte como um sacerdócio; vinculado ao conceito tradicional de artista. Como *designer*, ele não busca o original pois este, para ele, já não tem tanto valor quanto tinha, por exemplo, no Renascimento. Como *designer*, ele propõe realizar milhares de cópias de uma pintura de Leonardo da Vinci, por exemplo. Esta, será vendida a custo baixo e, segundo sua percepção de *designer*, não tem nenhuma diferença do original, a não ser pelo alto custo deste e por seu *status* burguês. Assim, ele não somente tolera a repetição desta prática – conhecida sob o nome de *kitsch* – uma das características mais marcantes da pós-modernidade, como também o encoraja. Como esclareci no início deste capítulo, Duarte escreve *Notas Sobre o Desenho Industrial* do ponto de vista de um *designer* e não de um artista tradicionalmente falando. É por isso mesmo, por esta inversão radical no olhar que ele lança sobre a problemática estética daquele período, que sua abordagem teórica da pós-modernidade é única e mais elaborada neste sentido do que a de Mário Pedrosa – que escreve do ponto de vista da arte tradicional. Se a pós-modernidade apontava para o fim da própria arte, é paradoxal abordá-la por este ponto de vista.

Duarte, por sua vez, encontra bastante fórum para elaborar sua linha de pensamento, já que estava afinada com uma estética que estava apenas balbuciando no Brasil no início dos anos 1960: o desenho industrial. Vale, ainda, ressaltar, que *Notas Sobre o Desenho Industrial* é um texto clássico e fundamental para o desenho industrial brasileiro. O domínio de Duarte do jargão e dos postulados estéticos do *design* lhe permitiram introduzir um novo vocabulário ético dentro do panorama da crítica cultural ou mesmo literária do Brasil daquele momento. É daí que surge seu pioneirismo dentro do tropicalismo: ele foi o único *designer* tropicalista a participar do exército de artistas que participaram da Tropicália. Ele foi o único a dominar aquela discussão

estética pelo ponto de vista do desenho industrial, e *Notas Sobre o Desenho Industrial* é a prova disto. Mário Pedrosa não era versado na matéria desenho industrial e nas relações entre arte e indústria. Embora sua análise do período imediatamente anterior à Tropicália tenha sido de extrema importância e embora ele tenha sido o primeiro crítico no Brasil a usar o termo pós-moderno como indicador de uma nova tendência estética, foi Duarte quem, direta ou indiretamente resolveu a equação, abrindo as portas do Brasil para a pós-modernidade e, conseqüentemente, para o surgimento da Tropicália.

Neste sentido, como já demonstrado, a revista *Movimento*, de 1962, é um bom exemplo. Ela foi a primeira experiência brasileira de arte para as grandes massas, reunindo, junto à UNE, estudantes, intelectuais e artistas, num trabalho de autêntica elaboração cultural, nos setores do cinema, teatro, artes visuais, e música – como indica o próprio prefácio da revista. Neste sentido, a revista *Movimento* foi o primeiro grito da estética tropicalista. Duarte, pois, já deixava, ali, clara sua reflexão teórica e pavimentava esteticamente o caminho que conduziria à Tropicália anos mais tarde. Pedrosa e Duarte, pois, são dois lados de uma mesma moeda. Há, ainda, que, incorporar o nome de Rogério Duarte ao cânone da pós-modernidade no Brasil. Ressaltando apenas que Pedrosa escreve do ponto de vista da arte, que passa quase a ser impertinente naquele período, e Duarte escreve do ponto de vista da antiarte. Contudo, é inegável que Duarte teve papel decisivo para a gênese da Tropicália não só como teórico mas também como *designer*. Neste sentido, pode ser considerado como o primeiro *designer* pós-moderno do Brasil. E foi juto esta condição que lhe permitiu influenciar seus companheiros nesta mesma direção. Com relação ao *design* de Rogério Duarte o crítico Jorge Rodrigues diz: “dentre os trabalhos que criou, os projetos gráficos desenvolvidos para cartazes do Cinema Novo, as capas de discos durante o

movimento tropicalista são memoráveis, inovadores, e poderíamos, inclusive, chamá-los pós modernos” (188).

Esta pós-modernidade do trabalho gráfico de Duarte foi resultado, primeiro, do seu domínio da modernidade pregada pelas escolas da Bauhaus e de Ulm, e, depois do seu rompimento com as mesmas. Esta ruptura envolve outra ruptura na própria forma ou maneira em que o maquinário utilizado nas impressões gráficas era utilizado. Duarte, além de subverter a estética, subverte, também o uso das máquinas, criando, assim, um *design* genuinamente brasileiro, como aponta Augusto Lins Soares. As concepções e formulações estéticas por trás de seus trabalhos gráficos influenciaram seus companheiros tropicalistas: “as ideias de Caetano e Gil, profundamente enriquecidas pelas formulações teóricas, políticas e estéticas, do próprio Rogério Duarte, um dos procéres do movimento foram projetadas visualmente nas capas dos seus discos” (189).

Esta afirmação de Jorge Rodrigues é bastante pertinente e corrobora ao meu argumento. Todavia, é necessário frisar, que, não foi por acaso que Rogério Duarte elaborou aquelas capas para os discos de Caetano, Gil e Gal Costa. Tratava-se, apenas, de sua própria trajetória dentro do *design* pós-moderno brasileiro que ele já havia iniciado desde 1962 nos diversos exemplos que já apresentei anteriormente. Portanto, fica provado, que, ao contrário do que tem sido postulado, não foram as ideias de Caetano Veloso e Gilberto Gil que influenciaram o *design* de Rogério Duarte, foi exatamente o contrário. Seu rompimento com a Bauhaus e Ulm, e o formalismo das mesmas se deu através da introdução da sinuosidade e da exuberância tropical àquelas, utilizando-se de signos do Barroco, da modernidade, e mesmo do próprio Renascimento, como pode ser comprovado na capa do LP Solo de Caetano Veloso de 1968, em que, Duarte, reapropria-se de um desenho de Rafael. Era o início da dialética tropicalista que buscava uma

síntese dialética produzida a partir do choque entre o nacional e o internacional, o clássico e o popular, o belo e o feio, bom gosto e mau gosto, o novo e o velho, alta cultura e baixa cultura, etc. Estava assim proposto o tropicalismo em suas bases estéticas.

A partir daí, foi a incorporação de mais discursos a seu próprio discurso, através da intertextualidade, sempre utilizando-se da *Antropofagia* de Oswald de Andrade. Seu *design* passa a carregar uma espécie de discurso em que elementos do Brasil, do terceiro mundo, e da América latina transmitem uma mensagem social, política ou estética. No entanto, ao romper com o passado, ele não estava desconsiderando-o, pelo contrário, ele o incorporou também ao seu repertório. O resultado é uma dialética poderosa, utilizando-se de diversas formas de meios de comunicação como cinema, televisão, teatro, literatura, *design*, e música, como já haviam indicado Adorno e Horkheimer nos Estados Unidos. Entretanto, neste caso, tratava-se de um *mass media* tupiniquim.

Ítalo Moriconi afirma: “o tropicalismo levou à mídia uma estética de performance e de produções híbridas, combinando formas derivadas de fontes nacionais e internacionais” (362). Quando Moriconi grifa este hibridismo, na verdade, o termo mais indicado, dentro da estética de *Notas Sobre o Desenho Industrial*, seria uma dialética. O hibridismo sugere um certo acabamento estético que a Tropicália não requereu propriamente para si e é justo aí que está a explicação para sua longevidade. Eis aí, mais uma intersecção entre o pensamento de Duarte em *Notas Sobre o Desenho Industrial* e a pós-modernidade. O hibridismo ao qual Moriconi se refere é apenas a tensão entre o local e o universal que Duarte já apontava em 1965 em *Notas Sobre o Desenho Industrial*. Moriconi, também aponta, que a Tropicália, assimilou, o movimento de 1922 e o digeriu antropofagicamente adicionando a este elementos ou ícones do *mass media* – e isto lhe confere, segundo Moriconi, o título de pós-moderna. Além destes ícones do *mass media*,

a Tropicália também assimilou elementos da cultura popular, que, muitas vezes, não eram apenas do Brasil, eram também da cultura hispano-americana, como os ritmos, e, sobretudo, a cultura pop, representada pelo *rock & roll*. Ao par disto ela também teria uma preocupação intensa com as questões do terceiro mundo (362). Esta questão do terceiro mundo é uma das preocupações mais pungentes da estética de *Notas Sobre o Desenho Industrial*, na medida em que Duarte, ao criticar a história da arte e das estéticas por detrás das mesmas, está elaborando um discurso eminentemente pós colonialista.

Consonante a isto, Edward Said aponta que: “quase todos os esquemas coloniais começam com a suposição do atraso local e a inadequação geral de ser independente, “igual” e adaptar” (1112). É neste sentido que Duarte volta seu discurso contra estes postulados. Seu intuito, é, esteticamente, munir a Tropicália de elementos que lhe possibilitarão inverter a ordem colonialista e, até mesmo, criar um colonialismo terceiro-mundista. Historicamente, este, se tornou verídico já que a Tropicália segue influenciando artistas pelo mundo afora e mesmo nos Estados Unidos, como foi o caso do roqueiro Kurt Cobain que foi influenciado pelo tropicalismo no desenvolvimento de um estilo bastante próprio de *rock* veiculado pela banda Nirvana e como também o mesmo aconteceu com o grupo de *punk* The Clash, como já comentei no primeiro capítulo desta tese. A famosa frase de Caetano Veloso “nego-me a folclorizar meu subdesenvolvimento” está baseada nestes postulados pós-colonialistas defendidos por Duarte. Ainda neste capítulo, e visando ilustrar melhor as aplicações de sua estética dentro de sua própria criação artística, efetuarei uma análise do poema *A Grande Porta do Medo*, de 1968, escrito por Duarte após ter sido torturado em razão de suas ideias e sua militância na vanguarda intelectual. Não foi por acaso, assim, que Rogério Duarte foi o primeiro tropicalista a ser preso e o único e a

ser torturado fisicamente. A ditadura militar estava ciente de sua importância como teórico e o impacto de suas ideias subversivas.

Quando Uma Voz Fala Por Todas: A Grande Porta do Medo e o Grito do Terceiro Mundo

Por causa de suas ideias estéticas inovadoras e sua militância ativa junto à Tropicália, movimento artístico que ajudou a criar uma nova concepção comportamental e artística no Brasil em 1968, Rogério Duarte foi preso em abril do mesmo ano junto com seu irmão, o premiado cineasta Ronaldo Duarte. Sua prisão deu-se justamente no dia em que era celebrada na Igreja da Candelária, no Rio de Janeiro, a missa de sétimo dia pela morte do estudante Edson Luis; em 1968, estudante secundarista que fora morto em confronto com a polícia em frente ao restaurante O Calabouço. O protesto fora realizado contra a má qualidade da comida que ali era servida aos estudantes. A morte de Edson Luis é, hoje, parte da história oficial do Brasil e tornou-se um verdadeiro marco na luta contra a Ditadura Militar, instaurada no Brasil em 1964. Milhares de estudantes compareceram à missa de sétimo dia e lotaram não somente a igreja mas também o próprio adro da igreja e as ruas em redor. Para os estudantes, a missa fora também uma desculpa para mais protestos contra a Ditadura. Dentre os participantes estavam, como já dito, Rogério e Ronaldo Duarte, junto às suas respectivas namoradas Rute Casoy e Sílvia Escorel. Durante os quatorze dias em que foram presos, Rogério e Ronaldo Duarte foram introduzidos em diversos processos de torturas: dos mais simples como café quente derramado sobre o sexo descoberto aos mais sofisticados como choques elétricos sem voltímetro (Duarte 29). Após quatorze dias de torturas diárias, os dois irmãos foram soltos. Antes, porém, selaram um pacto de que jamais revelariam o que se passou durante aqueles dias em que foram torturados e, caso o fizessem,

seriam mortos sumariamente pelos mesmos torturadores. Pouco antes de serem libertados, receberam também o ‘direito’ de verem o rosto daqueles que os tinham torturado.

Duarte havia sido vítima da repressão militar a intelectuais considerados “perigosos” e sua prisão – a primeira entre os tropicalistas – não seria a única. A repressão voltava seus olhos para artistas e intelectuais que atuavam em qualquer tipo de atividade cultural “subversiva”. Christopher Dunn infere: “Embora a maioria das canções tropicalistas fossem musicalmente alegres e vívidas, muito geralmente, elas convergiam, de forma inteligente e dissimulada, uma atmosfera de violência e repressão oficial das cidades brasileiras durante o fim dos anos de 1960” (109). De todas as manifestações tropicalistas – incluindo design, teatro, cinema, literatura, figurinos, etc – a música, sem dúvida, foi a que mais incomodou aos militares, por razões óbvias: foi esta a ala do tropicalismo que mais foi popular e conquistou grande parte do Brasil, tornando-se uma espécie de *beatlemania* tropical. A questão da relação entre Tropicália – e, conseqüentemente, da pós-modernidade –, está vinculada à Ditadura, instaurada no Brasil em 1964 e, de certa forma, a própria Ditadura ajudou a Tropicália a se converter no tropicalismo – enquanto movimento comportamentista. Sobretudo na ala musical da Tropicália, esta questão será amplamente parte do seu vocabulário estético, no campo da poética. No entanto, esta relação entre a Tropicália e a Ditadura apenas se intensifica a partir do início de 1968, quando a linha dura militar assume o poder (Skidmore 164). Antes disto, a Tropicália era apenas uma estética iniciada por Duarte, em 1962 – de rompimento com a Modernidade no campo do design – e circulava nos meios artísticos quase desapercibida até ser convertida em movimento, em 1968. Foi uma longa trajetória evolutiva e que, sem dúvida, teve nos militares um dos seus grandes incentivadores, graças à sua censura e à sua repressão.

A Tropicália possuía em seu amplo e abrangente leque estético também um cunho “nacional” – embora não possa ser confundido com “nacionalista”. Sem embargo, havia, da mesma forma, uma clara tentativa dela de libertar o Brasil da Ditadura (Skidmore 170). Assim, a Tropicália passa – ou evolui – de uma condição estética de rompimento com a Modernidade no campo do design, em 1962, à condição de movimento artístico de massas e converte-se, dentre outras coisas, num baluarte libertário da juventude brasileira cerceada amplamente pela crescente repressão militar. Por isso mesmo, a Tropicália – e seus próceres –, convertem-se num “perigo” à soberania daquele regime. Rogério Duarte – e, depois, seus outros colegas tropicalistas – foram presos sob estas acusações.

Como resultado direto dessas sessões de tortura, Rogério Duarte escreverá, pouco após sua soltura, em 1968, um dos mais contundentes poemas escritos no Brasil durante aquela época e, não por acaso, um dos melhores poemas épicos tropicalistas: *A Grande Porta do Medo*. Neste, o torturado, oprimido, analisa não só sua situação: o sofrimento, a humilhação, mas também o sofrimento que o próprio torturador sofre ao torturar seus torturados. Ao par disso, Duarte faz também uma minuciosa reflexão sobre outras figuras mundiais importantes em lutas revolucionárias anticolonialistas como o *Black Panther* Rap Brown, o revolucionário argentino Ernesto Che Guevara e o líder revolucionário congolês Patrice Lumumba, dentre outros. Sendo assim, em seu processo de expressão enquanto sujeito subalterno, isto é, sob as ordens dos torturadores, durante as torturas que sofreu, Duarte também resulta por expressar a voz de vários subalternos ao comparar a sua própria situação com a dos outros em busca de respostas para suas perguntas. Com relação à Tropicália, Ítalo Moriconi afirma que “as produções tropicalistas tentaram acentuar aqueles elementos na cultura popular globalizada que apontavam para o imaginário do Terceiro Mundo” (362). Meu argumento é que o poema épico tropicalista *A*

Grande Porta do Medo, além de representar a desrepressão do imaginário de um torturado, Rogério Duarte, numa posição subalterna, representa, também, a desrepressão de um imaginário terceiro-mundista oprimido pelo colonialismo.

Antes de adentrar o problema proposto acima, torna-se necessário um mapeamento da situação sociopolítica e cultural do Brasil da época em que o poema foi escrito, para uma melhor compreensão da épica individual - e coletiva - expressa no mesmo. Ao longo da argumentação, outras realidades relativas ao terceiro-mundo também serão abordadas. A Ditadura Militar representou uma mudança bastante radical no panorama político e estético-cultural do Brasil em 1964. Os militares chegam ao poder mediante a um golpe de Estado em que foi deposto o então presidente João Goulart. Este, por sua vez, subira ao poder por causa da renúncia do presidente Jânio Quadros em favor do seu vice-residente Goulart. Quadros jamais explicou o motivo real de sua renúncia, limitando-se a afirmar apenas que forças ocultas o forçaram a fazê-lo dando espaço para uma miríade de suposições que, de fato, nunca foram confirmadas. Contudo, o golpe de 1964 tem sérias ligações com as políticas realizadas por Quadros e Goulart. Quadros assumira o poder no início da década de sessenta prometendo uma verdadeira devassa não somente no sistema mas em todo o Brasil enquanto instituição. Sua campanha fora baseada em propagandas populistas que giravam em torno da reforma que se fazia necessária no País e que ele seria o homem ideal para fazê-lo. O símbolo de sua campanha fora a vassoura sob a alegação de que ele varreria toda a sujeira do Brasil durante seu governo. Após eleito, Quadros adotou medidas nada usuais como, por exemplo, propositalmente, usar pó em seu cabelo que se parecia com caspa para que os brasileiros vissem que seu presidente era um homem comum e que, como muitos, sofria de caspa. Ele também tornou-se famoso por suas visitas inesperadas a repartições públicas

em que, pessoalmente, supervisionava os funcionários. Causou polêmica o fato do mais alto cargo do executivo federal comportar-se desta maneira.

Quadros efetua um governo rápido e dúbio ao mesmo tempo. Seu governo durou apenas duzentos e seis dias. Eleito sob a égide da vassoura como símbolo contra a corrupção no Brasil e pelos interesses do povo, ele não realizaria o que prometera (Skidmore 150). Embora tenha prometido governar pelo povo e, conseqüentemente, por seus interesses, ele começou por tomar medidas como, por exemplo, a intensificação do combate aos movimentos estudantis e camponeses. Apenas estas duas medidas bastaram para produzir uma insatisfação em massa já que camponeses e estudantes formavam um forte bloco em dois setores da sociedade civil. Não obstante, camponeses e estudantes eram, já, nesta época, organizados em atuações sistemáticas e operacionais no sentido de defenderem seus interesses que, em geral, se confundiam com os próprios interesses da sociedade civil. O esperado ‘messias’, que varreria o país, resultara no oposto. Embora restringindo a liberdade dos sindicatos e organizações de cunho ‘comunal’ no Brasil, ironicamente, Quadros busca a aproximação com o eixo comunista, buscando relações com países como a China. Ele ainda condecorou com a Ordem do Cruzeiro do Sul – a mais alta comenda do governo brasileiro – o líder guerrilheiro cubano Ernesto Che Guevara, em 1961 (Skidmore 150). Desta forma, o Brasil torna-se o único país na América Latina a condecorá-lo oficialmente.

Nesta época Guevara era já uma figura mundialmente reconhecida por suas ideias comunistas por causa da aproximação de Cuba com a ex-URSS. Seu sonho de construir uma espécie de pan-americanismo refletido em sua extrema luta contra o colonialismo fizeram dele um dos homens mais procurados do século XX. Logo após a condecoração de Che, cairia Quadros, como já dito, forçado por ‘forças ocultas’ (Skidmore 151). Seu lugar seria assumido

por seu vice-presidente, João Goulart que, não somente deu continuidade a todas as ideias de Quadros mais tratou de intensificá-las. Nesta época o Brasil já estava imerso numa série de manifestações populares que eram, de certa forma, respostas diretas do povo à política de Quadros.

Os militares não aprovam Goulart como presidente justamente pelo temor a seus princípios partidários e lhe negam posse, a princípio. Inicia-se uma forte mobilização para colocá-lo no poder. João Goulart, político de tendências comunistas, assume o governo em 1961, finalmente, após um intenso apoio popular. O apoio fora organizado por seu cunhado, Leonel Brizola, também político. Conforme esperado, ele não somente ‘apoia’ os movimentos populares como as greves e os protestos como também conclama o o povo a fazê-lo. Ou seja: o próprio presidente tornava-se uma espécie de agitador, direta ou indiretamente, conclamando o povo brasileiro para fazerem uma ‘revolução’ no Brasil (Skidmore 154). Historicamente, a ‘revolução’ comunista brasileira sempre foi considerada uma ameaça pelo poder central desde a *Intentona Comunista* de 1932, quando os comunistas tentam tomar o poder e são repelidos pelos militares. Em 1964, os militares tomam o poder de João Goulart e se instauram no poder. A repressão, acuada por atos terroristas de grupos extremistas de esquerda e temendo uma golpe de esquerda, em 1968, promulgam o AI-5 (Ato Institucional 5) em que cessam todos os direitos civis de intelectuais, artistas, e qualquer um que fosse considerado ‘comunista’.

É dentro deste conturbado contexto que acontece a prisão dos Irmãos Duarte. Hoje, parte da história do Brasil recente, são referidas por historiadores como Elio Gáspari em *A Ditadura Envergonhada* (150) e memorialistas como Zuenir Ventura, em *1968* (160). Durante todo o tempo em que estiveram desaparecidos, os irmãos Rogério e Ronaldo Duarte foram manchetes dos principais jornais brasileiros daquela época como o *Correio da Manhã* e o *Ultima Hora*. Pelo

Rio de Janeiro, intelectuais como Chico Buarque de Holanda e Tom Jobim faziam abaixo-assinados exigindo a soltura dos dois. Após sua soltura, continuaram a receber atenção por parte da mídia e se encontraram com nomes importantes como Dom Helder Câmara. Foi justamente dentro deste contexto e após a prisão e as torturas que Rogério Duarte escreveu *A Grande Porta do Medo*. Trata-se de um *stream of consciousness* provavelmente provocado pela ação das torturas que sofrera e nas quais, muitas vezes, foi levado ao delírio e que resultaria na loucura pouco tempo depois. Bastante relacionada com o panorama político mundial dos anos sessenta, a Literatura de Testemunho “Would seem to be a subset of documentary literature, generally indicating the first-person accounts of participants in or witnesses to significant events or little-known subcultures” (“Seria uma subcategoria da literatura de documentário, geralmente indicando os valores da primeira-pessoa, ou as testemunhas dos eventos significantes ou culturas pouco conhecidas”; Lindstrom 71). *A Grande Porta do Medo* enquadra-se neste gênero de Literatura de Testemunho, pois. Calcado neste pressuposto, este poema, escrito, na verdade, em prosa poética – e uma pérola da Literatura de Testemunho no Brasil –, representa uma verdadeira catarse dos diversos problemas que permeavam não somente Duarte e o Brasil em que vivia mas também o homem daquela época e seus problemas. Diversos países – a exemplo da Argélia, o Congo, e o próprio Brasil – sofriam com o problema das ditaduras militares que administravam a violência como método principal de subsistência. Não obstante, muitas delas estavam vinculadas ao Imperialismo e seus interesses. Ao longo do poema, Duarte cita diversos nomes que são, na verdade, grandes baluartes na luta pelas liberdades políticas e de expressão em todo o mundo, não obstante, ícones da luta anticolonialista travada em vários países do terceiro-mundo: Não por coincidência, muitos dos que são mencionados no poema – Alleg, Lumumba, Rap Brown – também foram torturados, física ou psicologicamente, por forças

relativas ao colonialismo. São, também, homens que representaram muito para os processos de libertação de países oprimidos ou em processo de independência – como é o caso de Che Guevara, Alleg e Lumumba – ou de subversão ideológica e estética à ordem colonialista sobre o terceiro-mundo, naquele período histórico. Thomas Skidmore ressalta ainda o apoio dos Estados Unidos ao Golpe de 1964 no Brasil e os movimentos ‘anticomunistas’ na América Latina. (164)

O diálogo dialético entre torturador e torturado em *A Grande Porta do Medo* é um laboratório de onde surgirão várias perquirições a respeito da vida no Brasil e também naquela época. No primeiro plano, trata-se apenas de um diálogo entre um intelectual preso e um torturador em busca de respostas concretas sobre comunismo e ações reacionárias. Contudo, no segundo plano, é um poderoso e profundo diálogo entre oprimido e opressor (colonizador e colonizado), tendo em vista que muitas vezes, as perguntas proferidas pelo torturador são, na verdade, as mesmas perguntas proferidas pelo imperialismo em todo o mundo. Duarte salienta que “a única alternativa do torturado é confiar cada vez mais cegamente nas associações entre a desobediência e o castigo” (25). Assim, cabia ao torturado cooperar com aquele que lhe torturava já que o mesmo tinha o poder de libertá-lo ou não. Ao torturador, tudo lhe parece comunismo, tamanha é sua paranoia. Esta situação de Duarte ante seu torturador nos remete à mesma situação existente entre os mesmos homens citados por ele como Lumumba e Henri Alleg, mas também faz referência a toda uma gama de valores incutidos na própria ordem colonialista imposta pelo colonizador ao índio em sua agenda ‘colonizadora’. Duarte diz: “Antes não houvesse Camões, que foi quem trouxe Cabral e foi Cabral quem começou o massacre dos índios e o contrabando de crioulos” (29). Duarte elabora a gênese do problema do colonialismo no Brasil, voltando seu olhar para os primeiros encontros entre os índios e os Conquistadores portugueses e, conseqüentemente, da dizimação dos índios, depois, dos negros, para o sucesso da empresa

colonial portuguesa. O seu *eu* poético, pois, é histórico e dá ‘voz’ aos índios e negros dizimados pelos colonialistas.

A partir desta ‘evolução’ dentro de uma épica coletiva em que o *eu* poético de Duarte é onipresente, ele o estende pela história do Brasil, a outros períodos. Todavia, nestes outros períodos o Brasil já não é vítima, mas algoz. Sobre isto Duarte diz: “É preciso calar nas paredes de pedra os últimos vestígios da carne esfarrapada, com afrescos de Pedro Américo, com a Batalha de Tuiuti, a retirada da laguna, Cerro Corá, Lomas Valentinas, Tamandaré, Osório, Caxias” (30). Aqui, a alusão é à Guerra do Paraguai, iniciada em 1864. O *eu* poético movimentase dentro da América Latina, tomando o lado dos paraguaios, vítimas de uma carnificina promovida pela Tríplice Aliança formada por Brasil, Argentina e Uruguai.²⁴ Por isso mesmo, o *eu* poético menciona a ‘carne esfarrapada’, aludindo à massiva dizimação da população do Paraguai durante aquela guerra. Neste caso, o Brasil passa da posição de ‘colonizado’ para a de ‘colonizador’, numa inversão radical de papéis operada pela movimentação *eu* poético. Duarte, pois, dá ‘voz’ ao povo paraguaio e ao massacre do qual este foi vítima durante aquela Guerra. Ainda relacionado a isto, ele escreveu uma peça de teatro chamada *O Casamento de Iracema com Solano López*, que foi queimada, quando teve um de seus surtos esquizofrênicos, e tratava justamente de uma ‘união’ entre o Brasil e o Paraguai, representado pelo imperador Francisco Solano López que, ao final da guerra, foi morto pelo exército brasileiro.

O *eu* poético segue e se expande para outros continentes além da própria América e, em certos momentos, movimentase desde a literatura bíblica – passando pela Antiguidade Clássica – até a década de 1960, onde seu imaginário épico mais se atém – sempre buscando alinhar-se com a situação do oprimido ou do subalterno e, ao mesmo tempo, denunciando o opressor. Nesta época, no meio artístico, o Brasil vivia um efervescência assim como a mesma que estava nas

ruas com os movimentos populares, etc. Esteticamente, a arte brasileira encontrava-se numa verdadeira cruzada por sua ‘verdadeira’ identidade. Era uma busca por uma versão genuinamente brasileira para a música, artes plásticas, teatro, etc. A busca pelo ‘nacional’ tornava-se uma verdadeira obsessão para a jovem *intelligenza* brasileira, composta de estudantes intelectualmente sofisticados. Citando Luiz Carlos Maciel, Christopher Dunn argumenta que “the principal belief of the youth of his generation was that ‘art had a transforming function in society’” (“a principal crença da juventude de sua geração era que ‘a arte tinha uma função transformadora na sociedade’”; 39). Esta frase de Luiz Carlos Maciel é bastante significativa e revela muito do espírito do corpo estudantil e também dos intelectuais do Brasil naquela época. A arte vinha junto e engajada com a sociedade o que representava um discurso uníssono de uma dentro da outra e vice-versa. Eram bastante correntes as ideias de que o Brasil era a nova potência mundial e que assumia dali por diante a vanguarda mundial nas artes, o que lhe levaria a superar sua posição de terceiro mundista e se alavancar para uma possível sociedade primeiro mundista dentro da América Latina. Na verdade, este processo de superação do subdesenvolvimento já vinha sendo desenvolvido praticamente deste a década de 1920 com o Modernismo que buscou, dentro da mais autêntica tradição do século XX (atada à busca desesperada pelo ‘novo’), uma arte brasileira, pautada num discurso nacional. Contudo, a coroação deste desejo de ‘independência’ e ‘originalidade’ nacional, seria efetuada na construção e inauguração de Brasília, a nova Capital Federal., construída pelo então presidente judaico-brasileiro Juscelino Kubistcheck.

Brasília praticamente personificava as ideias e os ideais da Semana de Arte Moderna por apresentar traços bastante originais como, por exemplo, as famosas colunas desenhadas por Oscar Niemeyer. Logo a cidade se tornaria um grande exemplo da arquitetura moderna *made in*

Brazil e se tornaria um verdadeiro modelo para muitos outros países. O sucesso de Brasília enquanto linguagem brasileira e enquanto modelo que surpreendeu o mundo, impulsionava os jovens intelectuais de que o Brasil estava num caminho sem volta para a superação do seu subdesenvolvimento e sua consequente entrada no primeiro mundo. Não é à toa que nesta época os artistas brasileiros, quase que obsessivamente, buscavam uma arte nacional, genuína, que correspondesse à originalidade e impacto da arquitetura de Niemeyer. Nesta busca pela ‘originalidade’ formar-se-ão muitas correntes estéticas e a consequente repartição ideológica seria inevitável. Uma das instituições que serviram de baluarte para esta procura foi justamente o Centro Popular de Cultura (CPC), órgão estudantil de grande importância naquela época. Dentre as ideias que eram veiculadas ao CPC, estava a de que “popular culture could be an agent for raising consciousness and resisting the alienating effects of the imperialism” (“a cultura popular poderia ser um agente para a conscientização e resistência aos efeitos alienadores do Imperialismo”; Dunn 41). “Imperialismo” é uma palavra-chave para entender também certas posturas estético-sociais advogadas no Brasil naquela época e muito da produção cultural produzida naquele período é, na verdade, uma resposta direta a isto. Na verdade, muito da produção brasileira em termos de arte naquela época pode ser vista como uma verdadeira tentativa de criar uma ‘versão brasileira universal’ no sentido de um imperialismo brasileiro que, enquanto vetor, seria um antídoto para os próprios efeitos imperialismo. É neste contexto que *A Grande Porta do Medo* é escrito, embora o *eu* poético movimente-se pela história. Contudo, antes, é ainda preciso traçar um perfil do colonialismo português no Brasil já que, no fundo, o imperialismo é apenas uma versão mais moderna do colonialismo. Há uma continuidade topológica entre o colonialismo e o imperialismo, como veremos a seguir, já que ambos nutrem-se das mesmas causas e provocam as mesmas consequências.

O ápice do poema *A Grande Porta do Medo* é o diálogo entre torturador e torturado como um jogo de xadrez entre a vida e a morte em que cada pergunta e cada resposta pode definir a partida e, conseqüentemente, o torturador encontra a resposta e a justificativa para matar o torturado. Contudo, seu leque de possibilidades é ampliado já que o texto tem fortes características da grande épica. No fundo, Duarte explora a tensão entre o sim e o não profundos que constituem o universo²⁵ e que muitas vezes são representados por símbolos como o Yang muitas vezes representada por dicotomias como torturador e torturado, colonizador e colonizado, explorador e explorado, fraco e forte e oprimido e opressor. Duarte diz: “A única alternativa do torturado é confiar cada vez mais cegamente nas associações entre desobediência e o castigo. Seguindo este caminho ele acaba por identificar-se com o torturador através de uma servidão mágica e absoluta” (25). Esta tensão entre o *eu* poético e o torturador transcende a si mesma, atingindo um patamar que atinge tons épicos e, em certos pontos, chega, mesmo, a tocar as relações entre um mundo opressor – colonialista – e outro oprimido – colonizado.

Seu discurso passa por diversos períodos da história do Brasil e também do mundo tendo em vista que personagens ilustres da história mundial tomam lugar no texto e funcionam como símbolos ou mesmo ícones representativos do topos. O poema é construído com um alto nível de tensão porque sua construção, embora passe profundamente por aspectos da construção da própria pré-história do torturado, passa também por momentos históricos delicados da história do Brasil e do mundo. Ao perquerir explicações ou mesmo justificativas para todas as circunstâncias que lhe conduziram às torturas. Numa destas, ele refere-se justamente à figura do Descobridor do Brasil, Pedro Álvares Cabral. Duarte pondera dizendo que “Antes não houvesse Camões, que foi quem trouxe Cabral e foi Cabral quem começou o massacre dos índios e o contrabando de crioulos” (29). Sendo assim, o diálogo entre torturador e torturado toma dimensões épicas e

envolve questões históricas, já que o torturador personifica-se como o próprio discurso colonialista. Naquele momento, Duarte assume muitas formas e acepções. Neste momento, ele situa-se como oprimido ou mesmo como subalterno já que menciona a figura do índio e do crioulo como vítimas do colonialismo português. Sua tortura, nesta acepção, pode ser comparada à mesma que sofrera o índio ou o negro durante o período colonial em que as associações entre desobediência e castigo são naturais.²⁶

O colonialismo europeu surge como uma válvula de escape para o decadente sistema feudal que já estava em seus últimos dias justamente por causa de sua superação histórica. Havia novas necessidades adaptadas a novas realidades. Sendo assim, quando os europeus iniciam sua busca por um novo caminho para as Índias, iniciou-se também a modernidade, atrelada às grandes navegações. Contudo, é preciso compreender certas mudanças ocorridas no cenário europeu e que, ao serem transpostas para suas colônias, daria a continuidade a privilégios e sistemas de dominação e controle. No sistema feudal, estritamente baseado nos direitos de nascimento, a estrutura social básica era formada pela Igreja, nobreza e servos. Aos últimos, obviamente, cabia o trabalho e a sustentação do estilo de vida dos nobres. Estes últimos, por sua vez, direta ou indiretamente, sustentavam a Igreja. Com o fim do sistema feudal na Europa não significa necessariamente que esta estrutura esteja de uma vez por todas finda. Na verdade, há apenas um transplante deste sistema para os territórios ultramarinos conquistados. Neste contexto, é o colonizado quem vai realizar as tarefas que antes eram realizadas pelos vassalos europeus. O colono passa a sofrer os mesmos problemas que sofria o campesinato europeu, lavrando a terra e suprimindo as necessidades dos senhores feudais. Importante ressaltar também que o sistema feudal era de características eminentemente violentas onde aos servos não cabia

nada além do trabalho exaustivo e da obediência ao senhor. Sendo assim, no sistema feudal, a opressão do oprimido se dava de forma extrema.

O colonialismo português começa se intensificar com a Descoberta do Brasil, em 1500. O Império ultramarino de Portugal nas Índias começava a dar claros sinais de enfraquecimento e o Brasil surge muito mais como uma saída do que uma opção tendo em vista o desinteresse de Portugal pelo Brasil durante os primeiros anos que se seguiram à descoberta. Na época em que o Brasil foi Descoberto, Portugal ainda mantinha na Índia um intenso negócio: especiarias que eram trazidas e vendidas por altos preços na Europa. Contudo, em breve, Portugal enfrentaria uma forte competição de outros reinos europeus que adentravam no lucrativo negócio e acirravam as disputas. Era o início de seu interesse pelo território brasileiro, ventilado também pela presença constante de piratas e invasores que saqueavam a terra e representavam uma ameaça à hegemonia portuguesa na área. Sendo assim, o colonialismo português – assim como todos os outros – foi baseado em suas próprias necessidades enquanto sociedade decadente. Assim, a violência com que se conduzia o feudalismo na Europa passa agora para o Brasil, primeiramente sobre seus habitantes nativos e depois sobre os negros. Destarte, a violência vai ser a palavra de ordem portuguesa na construção de seu império e império ultramarino.

Como é sabido, tendo a religião como justificativa e os aforismos Aristotélicos como desculpa, os Portugueses desembarcam nas praias do Atlântico Sul dispostos a subjugar e matar em nome de suas necessidades tendo já, previamente, sido provincialmente absolvidos de seus crimes. Ao todo, são mais de quatro séculos de exploração, opressão e subjugação do povo brasileiro. O mesmo irá ocorrer com os espanhóis e a construção de seu império ultramarino com algumas pequenas diferenças de *modo* mas visando os mesmos fins. Sendo assim, o nativo americano da parte austral vê-se diante de uma realidade em que lhe são negados alguns direitos

que lhes eram essenciais como, por exemplo, o da liberdade. Logo depois, o mesmo acontece com os negros que, embora conhecessem já escravidão em seu território, não tinha as mesmas características da que era praticada pelo europeu branco. O discurso opressor do colonizador encontra na violência seu agente mais galvanizador. É através dela que as nações latino americanas irão se formar. Este discurso histórico, social e cultural que é imprimido sobre as nascentes nações tem características autoritárias e faz do silêncio e da obediência um de seus meios mais eficazes.

Desta forma, o colonizador ensina a seus colonizados um novo vocabulário existencial baseado na obediência às regras que ele mesmo administra – assim como o *eu* poético já declarara anteriormente que ‘a única alternativa do torturado é confiar cada vez mais cegamente nas associações entre a desobediência e o castigo’ (25). Caso o colonizado queira protestar, ou seja, quebrar aquele sistema de conduta, será imediatamente punido. Assim, é o colonizador quem determina a intensidade e a violência da punição. Ao colonizado cabe apenas entender este sistema de obediência cega ao colonizador ou a punição. Foi assim que o Brasil, assim como outras colônias europeias espalhadas em outras partes do mundo foram cunhadas. Os povos latinos americanos surgem como vítimas de estupros praticados pela soldadesca descontrolada nos confins das colônias, raptos, crimes cometidos longe da suposta ordem dos reinos dos quais provinham. Surgem também como vítimas da cobiça e da arrogância europeias, da imutabilidade de um sistema de castas no qual a cor da pele determinava praticamente o destino de cada um. Foi este o resultado do colonialismo no território latino americano (Galeano 48).

Duarte salienta que, embora seu diálogo com os torturadores fosse longo e mesmo digressivo, a eles somente interessava saber se ele e seu irmão eram ou não comunistas. As perguntas dos torturadores são incorporadas ao *corpus* do poema de forma violenta. Perguntas

como “Quem é Rute? Quem é Cara de Cavalo? Quem são estes retratos? Que foi fazer na cidade naquela dia?” (36), todas postas em sequência como se torturado não tivesse nem ao menos um segundo para esboçar uma resposta mostram também como eram pronunciadas maquinalmente pelo torturador como se aquilo fosse apenas uma rotina ou como ele, o torturador fosse autista. *A Grande Porta do Medo* revela também o alto nível de insegurança que os torturadores – também caracterizados aqui como opressores e colonizadores – vivessem também imersos num medo profundo: o medo do oprimido se debelar contra seu poder. Parece até que ao torturador só interessam as perguntas e não as respostas ou mesmo que qualquer resposta, por mais verdadeira que fosse, caso não correspondesse à resposta esperada, estava sumariamente errada e deveria ser punida com choques elétricos, cigarros acesos apagados sobre o sexo, socos no rosto, etc. Era a busca aos comunistas que, na época, representavam um perigo de alto grau. Na verdade, o axioma comunistas versus capitalistas com que se resumiam basicamente o mundo por volta dos anos sessenta, na visão de muitos, correspondia à luta entre o bem e o mal. Contudo, era difícil precisar ao certo quem representava o bem e quem representava o mal já que, para os partidários de ambas doutrinas, o mal era sempre o *outro*.

Do lado comunista do colonialismo, em 1968, havia, também ‘colonialismo’ e nos mesmos moldes estruturais com que existiam no modelo capitalista. Houve tortura e torturador. Houve a dominação soviética em diversos países do mundo. O que ressaí no diálogo entre torturador e torturado é que o torturador é naturalmente capitalista e o torturado, não importando suas respostas, era necessariamente comunista. Por isso as torturas se intensificavam para os irmãos Duarte. Suas respostas não correspondiam às respostas buscadas pelos torturadores. Todavia, no contexto do poema, Duarte busca mostrar como ser comunista dentro do eixo capitalista era, por si, um crime. Dentro do contexto capitalista, não concordar com a cartilha do

mesmo era naturalmente inaceitável e um crime. Muitas vezes, ser comunista dentro do bloco capitalista era simplesmente ser anticolonialista e se rebelar contra os valores embutidos na cultura, na sociedade e na economia daqueles países. Os torturadores representavam claramente a cartilha do capitalismo e eram atores do mesmo. Duarte sumariza que “Tudo que não era ele mesmo (o torturador) era comunismo, lepra, prostituição, pederastia, fedor, arte, cultura, cocô, subversão” (36). Assim, o diálogo entre torturador e torturado pode ser interpretado de várias formas, como já sugerido anteriormente. Uma delas é o próprio diálogo entre opressor e oprimido ou seja: entre colonizador e colonizado. Este diálogo, de uma forma ou de outra, ocorrera também durante os primeiros séculos da colonização, embora representado por outros símbolos ou mesmo valores. Mas no fundo, era o mesmo. O torturador representa o colonizador e sua necessidade de controle sobre o que pensa e o que faz o colonizado. Tiradentes é um bom exemplo disto.

O alferes Joaquim José da Silva Xavier foi um dos líderes de uma insurreição ocorrida em Minas Gerais durante o Brasil Colônia. Os motivos da revolta são óbvios: a exploração de Portugal sobre o Brasil e os brasileiros e a necessidade de libertar o Brasil deste domínio. Na época, Minas Gerais era a província mais rica do Brasil e fornecia ouro em abundância para Portugal. Contudo, os mineiros eram obrigados a pagarem uma grande percentagem do que ganhavam tendo em vista os interesses portugueses. Tiradentes sonhou um Brasil livre de Portugal e soberano de si (Skidmore 33). O preço pago por seu sonho foi seu enforcamento e seu esquartejamento. Tiradentes, de certa forma, representou um anseio de ‘nacionalismo’. Na época de Tiradentes seu ato foi considerado sublevação cuja pena era a própria morte.

Séculos mais tarde o problema ainda não é diferente, embora seja encenado por outros atores sociopolítico e culturais. Na verdade, qualquer forma de ‘nacionalismo’ era por si só

considerado uma forma de comunismo. Os nacionalismos na América Latina e África na segunda metade do século XX eram bastante acentuados e representavam uma possibilidade de uma mudança na cartilha mundial em que se encontrava dividido o mundo (Bosi 177). Estes ‘nacionalismos’ foram consequências de séculos de história e atores de diversas lutas. Foram diversas forças históricas que lhes possibilitaram o aparecimento, dentre elas a própria e extrema exploração do colonizador. Foram motivos históricos como este que colocaram as condições específicas para o aparecimento de movimentos como a Tropicália que foi articulada, como já dito, como uma resposta aos valores impostos pelo colonizador e é por isso que, dentro do contexto histórico daquele momento, ela se torna tão perigosa. Rogério Duarte, seu principal esteta e mentor, fora então preso, em termos de fatores históricos e posições ideológicas, pelos mesmos motivos que Tiradentes, contudo dentro de uma outra época histórica, e no panorama de um mundo já bastante industrializado.

Por volta do século XIX, o surto de nacionalismos que toma lugar na América Latina parece ser uma resposta direta a séculos de colonialismo. A Inglaterra desenvolveu um importante papel neste processo das independências latino americanas graças a sua necessidade crescente de consumidores para seus produtos industrializados. Foi ela quem orquestrou as circunstâncias históricas que levaram aos processos de independência. Contudo, há controvérsias quanto ao carácter destas mesmas ‘independências’ já que todas elas foram efetuadas de certa forma como verdadeiros golpes de estado. Foi nesta época que surgem as jovens nações latino americanas em que floririam romancistas escrevendo em busca de uma ‘identidade’ nacional para seus países e para sua literatura. Destarte, o romance latino-americano surge como um produto do colonialismo, mas não propriamente como colonizado (Bosi 20). Há muitos debates sobre o tema e uma grande polêmica em torno da suposta originalidade do romance latino

americano. Comumente, afirma-se que estes, ao tentarem criar uma suposta ‘identidade’ nacional, baseada num certo nível de nacionalismo e tendo a linguagem como instrumento, não raramente, resultaram em vão. Todavia, é necessário granir que o problema do romance latino-americano em relação ao romance europeu é o mesmo problema do romance europeu em relação ao texto ‘clássico’. Trata-se, pois, de um processo de continuidade estética e de linguagem. Afinal de contas, a ideia de ‘originalidade’ tem sido amplamente debatida e pontilhada de poréns. Tomadas as devidas proporções, a situação ‘identitária’ em que se encontrava o Brasil no início dos anos sessenta era bem parecida com a que se encontrava o romancista latino-americano no início do surgimento dos Estados latino-americanos. Ao adentrar o século XX, o Colonialismo passa a ser chamado de Imperialismo – termos diferentes para um mesmo sistema.

Sem dúvida, a Segunda Guerra Mundial foi um marco para o Imperialismo. Foi ali que ele se difundiu através de várias formas, principalmente a cultural e a econômica. No caso específico do Brasil de Vargas, que caracterizava-se pelo jogo dúbio tanto com o Eixo quando com os Aliados, a política cultural americana representará um passo decisivo para conquistar seus interesses. Para conquistar a simpatia do Brasil, Walt Disney utilizará o *mass media* – meios de comunicação em massa – através de um *cartoon* e criará um personagem inspirado tipicamente no povo brasileiro: Zé Carioca. Um papagaio preguiçoso, simpático, bem vestido e malandro que sobrevive com muita sagacidade no Rio de Janeiro. Trata-se claramente de um personagem altamente esquemático e que reúne muitas ‘qualidades’ referentes ao povo brasileiro. Não é à toa que o gibi *Zé Carioca* atravessou várias gerações e até hoje ainda é campeão de vendas em todo o Brasil. Esta política imperialista veiculada através do *mass media* não foi restrita apenas ao Brasil, o México também ganharia seu personagem na versão americana: Panchito. Trata-se da mesma estratégia utilizada por Disney quando criara Zé

Carioca. Na mesma época, a luso-brasileira Carmem Miranda também se tornaria uma das estrelas mais bem pagas de Hollywood. Miranda passa a ser o rosto ‘oficial’ da América Latina nos filmes americanos e não obstante, representa uma certa figura pan-americana. Esta estratégia de transformar uma brasileira em mega estrela era também parte do mesmo esquema do qual surgira Zé Carioca: o Brasil era a maior potência do território americano, depois dos Estados Unidos. Era pertinente tê-lo como aliado e amigo, principalmente com a crescente ameaça comunista que se espalhava rapidamente desde o fim da Segunda Guerra Mundial, em que o mundo fora dividido em dois blocos, como já dito.

Destarte, o uso do *comics* é também parte da estética da pós-modernidade ou da Tropicália. Eram ícones do *mass media* e da pop arte, amplamente utilizada pela Tropicália. É, pois, uma conexão entre este poema e a Tropicália em termos estéticos. Em *A Grande Porta do Medo*, o *comics* não surge por acaso e está representado pela figura do gibi *Recruta Zero*. Ao mesmo tempo, o *Recruta Zero* é utilizado por Duarte como forma de ironia à sua própria situação de detento num quartel militar da ditadura naquele Brasil. Ademais, é outra clara referência ao Imperialismo norte americano: Zero é um soldado raso do próprio exército americano. Durante a Guerra da Coreia e do Vietnã aquele gibi bateu recordes de venda e popularidade nos Estados Unidos. Duarte diz: “Talvez estivesse lá o próprio sargento Tainha acolitado pelo *Recruta Zero* e pelo *Filósofo*”(33). A presença do *Filósofo* é outra ironia de Duarte: embora houvesse espaço para um filósofo num gibi que era imensamente popular entre os militares americanos – e mesmo no Brasil – não havia espaço para um filósofo como Duarte dentro daquele Brasil regido por militares. A Ditadura não permitia. Foi justo por sua condição como um dos filósofos da Tropicália que Duarte tinha sido preso. Esse fora seu crime. Ao mesmo tempo, aquela situação trágica dentro do quartel onde Duarte se encontrava preso distava bastante do clima descontraído

e cômico em que vivia o Recruta Zero. Embora o sargento Tainha fosse bastante exigente e duro em seu *modus vivendi* militar, ele surgia como um dos grandes “cômicos” dentro do quartel onde o Recruta Zero se encontrava. O quartel onde Duarte se encontrava era diferente. Tratava-se de uma outra realidade: dura e brutal. A invocação do gibi Recruta Zero por Duarte é uma metáfora para o Imperialismo e sua penetração no Brasil daquela época. Por volta da década de 1960, os Estados Unidos trabalhavam sua hegemonia na América Latina (Galeano 137). Cuba era uma exceção na regra e representava uma ameaça constante. Foi mais ou menos nesta época que uma verdadeira onda de ditaduras de direita eclodem na América Latina. Com relação ao golpe de 1964, Christopher Dunn aponta que “The United States served as the regime’s most important ally, immediately recognizing its legitimacy and helping it to secure loans with the International Security Fund and World Bank” (“Os Estados Unidos serviram como o aliado mais importante do regime, reconhecendo sua legitimidade imediatamente e ajudando-o a assegurar empréstimos com o FMI e o World Bank”; Dunn 43). Ironicamente, a situação latino americana nesta época era muito similar à situação da mesma no século XIX, durante o período em que surgiu a necessidade da busca de uma ‘identidade’ nacional.

Como já referido anteriormente, o Brasil, em termos de cultura, estava dividido praticamente em ‘zonas ideológicas’ em que cada grupo buscava sua própria forma de encontrar a suposta ‘identidade’ autêntica nacional. Instrumentos como a guitarra elétrica eram banidos por várias destas ‘zonas ideológicas’ por serem instrumentos *imperialistas* e, conseqüentemente, representarem uma ameaça à suposta autenticidade nacional. Foi neste cenário – e dentro desta dialética histórica analisada – que surgiria um movimento que transformaria para sempre não somente a música mas as artes e o comportamento da juventude brasileira: a Tropicália. Esta tinha uma ‘equipe’ bastante imponente e continha artistas como Rogério Duarte, José Agrippino

de Paula, Edinízio Ribeiro Primo, etc. Logo a Ditadura encontraria na Tropicália uma de suas maiores ameaças. Era necessário ‘amputá-la’ de alguma forma antes que fosse tarde demais e a ‘revolução’ tropicalista – cujo plano era eminentemente libertário – se consumasse.

A prisão de Rogério Duarte, ocorrida em abril de 1968, foi a melhor forma de tolher a Tropicália: prendendo e torturando seu líder e principal esteta, era dada uma clara mensagem para todos os seus discípulos que passaram a temer pela própria vida. O *leitmotif* da Tropicália parece ser exatamente o discurso pós-colonialista articulado de várias formas e através de diversas mídias. Foi através destas que o discurso tropicalista colocou em síntese dialética alguns vetores aparentemente irreconciliáveis que permeavam a cultura e a sociedade brasileira naquela época (Bosi 344). Não é à toa que o Tropicalismo tomara o Brasil como uma verdadeira mania e operaria significativas mudanças não só na postura dos intelectuais e artistas com relação à ‘identidade’ nacional como também em relação a seu próprio comportamento. A Tropicália oferecia ao oprimido brasileiro e, no sentido profundo, subdesenvolvido, um lugar no extremo oposto à sua condição.

Como já dissecado anteriormente, cabia ao colonizado aprender e apreender a cartilha do colonizador para o bem de sua própria existência. O colonizador não aceitava nenhum tipo de negociações sem que ele mesmo saísse beneficiado. Mais uma vez, a violência é a paga por qualquer desentendimento entre um e outro. O escravo não podia reclamar de sua situação sub-humana tendo em vista que já aprendera previamente que qualquer reclamação ou desobediência resultaria em violência sobre seu corpo. A relação entre obediência e castigo era justamente a bula com a qual o Imperialismo se mantinha pelo mundo. Destarte, o poema inicia-se estabelecendo como seu corpus justamente o binômio desobediência e castigo que era o mesmo do colonialismo (Duarte 25). Era este tipo de relação que muitos países eram forçados a ter com

o sistema de interesses que lhe dominava. Não havia espaço ao menos para o questionamento sob penas de retaliações. O mundo por volta de 1968 era marcado e demarcado minunciosamente e as duas super potências o disputavam palmo a palmo.

Outra característica do poema é o fato da inversão que Duarte faz com a linguagem. O poema funciona como uma espécie de descarga do torturado sobre o torturador e, conseqüentemente do colonizador sobre o colonizado. Quando Duarte questiona os valores estabelecidos e a paranoia do torturador em busca das respostas que já tinha em mente ele, na verdade, está também traçando um perfil psicológico daqueles que o mantinham naquela situação. Havia fatores históricos, ideológicos, estéticos, culturais e sociais envolvidos naquele teatro do qual era vítima. Naquele momento ele era um intelectual oprimido, mas era também um cidadão brasileiro, um cidadão latino americano, um cidadão do terceiro mundo, um cidadão do subdesenvolvimento, etc. Muitos casos como aquele estavam ocorrendo ao mesmo tempo no Brasil, no Chile, na Argentina, na Argélia, no Congo, etc. Sua voz poética cresce e se torna uma épica de uma geração que buscava tomar o controle da realizada, uma geração que, na França, em 1968, tomava as ruas e protestava contra tudo: sociedade, cultura, política, etc. Sua voz é uníssona a todos os oprimidos que sofriam torturas como aquelas. Era um protesto que surgia de dentro da própria história e para esta mesma se destinava. Através desta ele consegue operar uma verdadeira inversão no sistema do qual é vítima e coloca o torturador no lugar do torturado. Nos Estados Unidos, por exemplo, onde a população negra era vítima do *apartheid*, o medo tomava conta também do *establishment*.

A situação dos negros norte-americanos ainda nos anos sessenta era praticamente a mesma dos séculos anteriores. Duarte comenta: “Os americanos usam vendas ou acham que porque são brancos os negros não os estão vendo?” (29). Era uma alusão ao problema racial

americano. Um país onde o *apartheid* era legalizado, todavia, referido sob o nome de *segregação*. Em estados como o Mississippi, Tennessee, Alabama e Georgia a situação era ainda pior do que nos outros estados da Federação. Isto porque as velhas raízes separatistas, implantadas por uma sociedade latifundiária e racista ainda insistiam de forma cada vez mais intensa. Organizações como a Ku Klux Klan radicalizavam, além do racismo contra os negros, valores como, por exemplo, o antissemitismo e o anticapitalismo. Assim, esta luta contra a opressão do capitalismo na comunidade negra americana insere-se dentro do panorama internacional de lutas anti-imperialistas ao qual Duarte se refere em *A Grande Porta do Medo*. Os negros americanos viviam uma espécie de terceiro mundo dentro do próprio território dos Estados Unidos, em situações muito parecidas dos negros na Argélia, ou no Congo. A posição geográfica em si não importava, já que o sistema opressor era o mesmo e tinha os mesmos intuitos.

Foi neste ambiente hostil que surgiu, em 1955 o *Civil Rights Movement*, que unia várias frentes negras em torno de um só objetivo: libertar o negro de todas as formas de opressão à qual ainda era vítima nos Estados Unidos. Naquela época, os negros americanos ainda não podiam votar, nem frequentar os mesmos lugares que os brancos (Lomax 133). Mesmo em lugares públicos como ônibus, havia lugares específicos para negros e para brancos. Um marco para este movimento foi quando a negra Rosa Park se recusou a ceder seu lugar no ônibus para um homem branco – o que era garantido por lei. Este incidente fez eclodir uma verdadeira avalanche nacional em apoio a Park e funcionou como um catalizador para todas as tendências negras militantes nos Estados Unidos naquela época. Apesar da violência que sofriam no dia a dia nos Estados Unidos, os negros afiliados a Luther King se recusavam a utilizá-la como forma de defesa aos que lhes praticavam a violência. Suas demonstrações eram sempre marcadas pela violência policial ou de grupos racistas. Com o assassinato de Martin Luther King, em 1968, o *Civil Rights Movement*

perde muitos dos seus adeptos que encaram a morte de King como uma declaração por parte do *establishment* – representado ainda pela continuação de valores colonialistas como a escravidão, etc – de que o que querem não pode ser conseguido através da não-violência. Há uma séria crise na liderança negra (Lomax 160).

Como uma reação direta de certos setores previamente afiliados ao *Civil Rights Movement*, O *Black Panthers Party for Self Defense* foi fundado em 1966 em Oakland, Califórnia. Dentre seus fundadores estão nomes hoje celebrizados como Huey P. Newton, Bobby Seal e Bobby Hutton. Diferentemente de Luther King, eles acreditavam que a filosofia da autodefesa, amplamente difundida por Malcom X era a única solução para os problemas que subjugavam os negros americanos. Os Panteras Negras lutavam contra a violência policial em suas comunidades porque eram comuns os assassinatos de negros assim como suas prisões. Certos líderes do Partido como o Ministro da Defesa, Huey P. Newton se aproximam do socialismo e por isso passam a ser perseguidos e presos. Um dos mais radicais líderes do *Black Panthers Party* foi seu Ministro da Justiça, H. Rap Brown, citado por Rogério Duarte (43). Brown foi um dos mais radicais líderes do *Black Panther's Party*, uma de suas frases mais famosas – que se tornaram ‘lemas’ foi “Ou a América muda, ou então vamos queimá-la”. Ele ainda afirmava que a “Violência é tão americana quanto torta de cerejas”. Citações como estas são bastante esclarecedoras para perceber as posições ideológicas de Brown. Ele pregava uma total inversão no sistema americano onde subalternos passariam a superiores e superiores a subalternos. Esta, pois, seria uma mudança radical em toda a estrutura socioeconômica e cultural nos Estados Unidos.²⁷ Dentre outras posições ideológicas, o *Black Panther's Party* se opunha radicalmente à hegemonia americana no mundo a ponto de oferecerem soldados para lutarem ao lado de forças vietnamitas contra os americanos no Vietnã (Carson 16). Posições ideológicas

como estas eram bastante sofisticadas para aquela época. Assim sendo, o *Black Panther's Party* era uma organização que lutava contra os valores coloniais ainda vigentes nos Estados Unidos, além de lutar também pela criação de um estado negro dentro do próprio País. Esta criação de um estado negro representaria uma verdadeira ameaça à hegemonia dos Estados Unidos, que tinha no negro ainda nos anos sessenta, sua mão-de-obra barata. Uma mudança no sistema racial poderia representar, muitas vezes, uma mudança no próprio sistema econômico vigente.

Na verdade, os negros eram ainda subalternos de diversas formas e a situação dos Estados Unidos em termos de raça era a mesma que mantinham os negros na África sob condições sub-humanas: o regime do *apartheid*. Duarte cita também Patrice Émery Lumumba, um dos mais importantes líderes anticoloniais africanos do século XX. (43) Natural do Congo, Lumumba foi também um dos mais eminentes líderes no processo de independência do Congo da Bélgica. A presença belga no Congo durou cerca de setenta e cinco anos e controlou praticamente todos os setores da vida do país. Os congoleses não tinham direito à participação política e seus acessos à educação e ascensão social eram praticamente nulos. A situação da violência contra o povo do Congo sob o colonialismo belga foi uma das piores do século XX (Guevara 269). Assim como Portugal fizera com o Brasil séculos antes, a Bélgica investia na ignorância do povo por negar-lhe instrução e meios de mobilidade. Os trabalhadores negros belgas recebiam salários muito mais baixos do que os brancos não importando o quão qualificados fossem. Assim como já ocorrera nos Estados Unidos com a eclosão do *Civil Rights Movement* e sua inclinação para um nacionalismo negro, os congoleses são influenciados pelas ideias libertárias de Franz Fanon – o mesmo que influenciara os movimentos radicais negros nos Estados Unidos. Contudo, a situação tribal no Congo e sua consequente repartição de interesses fazia da independência algo demasiado complexa. Era difícil encontrar consenso numa sociedade

repleta de diferenças. Lumumba, pois, coloca-se à margem de interesses tribais e por isso alcança rapidamente notoriedade nacional. Ao retornar da Conferência de todos os povos, realizada em Ghana, em 1958, Lumumba já era um dos maiores líderes africanos. Foi ele quem guiou o Congo rumo à sua independência e que seria logo negada pela mesma Bélgica que lhe concedera. Lumumba foi então preso e torturado e sua morte foi subsequente. Não obstante, Lumumba foi também relacionado ao comunismo (Guevara 269). Esta situação não fora peculiar somente ao Congo. Na Argélia, o mesmo aconteceria. Dentro do mesmo contexto que Lumumba, Duarte cita também o grande líder franco-argelino Henri Alleg, que lutou intensamente contra o colonialismo francês na Argélia.

Militante do partido comunista francês, o ativista político Henri Alleg foi um dos maiores líderes africanos pelo processo de independência na Argélia. Como jornalista vinculado a vários jornais não somente na Argélia mas também na Europa, Alleg usou a escrita como forma de denúncia à conclamação dos oprimidos para se unirem contra os opressores e também como forma de denunciar aos próprios opressores as consequências de sua opressão. A Argélia teve um dos processos de independência mais violentos na África. Suas terras bastante férteis e ricas desde sempre chamaram a atenção de países europeus que buscavam ali encontrar os recursos que não dispunham em seus territórios (Le Seuer 17). A Argélia também foi desde sempre, graças à sua privilegiada situação geográfica, habitada por muitos povos diferentes que encontravam ali uma espécie de entroncamento de culturas. Enquanto colônia de exploração francesa, a Argélia teve o mesmo processo de colonização que os portugueses fizeram na América Latina e na África baseado na extração máxima de recursos e da reposição mínima (Le Seuer 18). Por volta de meados dos século XX, a Argélia sofria com altos índices de analfabetismo, doenças e baixos salários aos trabalhadores. Henri Alleg foi preso diversas vezes

e brutalmente torturado por seus ideais comunistas e por ajudar a Argélia em seu processo de independência. Na verdade, a luta de Alleg mostrava muito de como e porquê a Argélia era importante não somente para a França mas sobretudo para os interesses europeus. Tratava-se também, além de possuir terras agricultáveis, como já referido, de uma área militar bastante estratégica para o colonialismo europeu. Uma área que está diretamente em frente à Europa – principalmente ao mar Mediterrâneo – e que possibilita rapidamente a comunicação da Europa com a África sem o périplo africano. Esta proximidade geográfica reduz despesas de transporte de alimentos e riquezas em geral. Portanto, a Argélia era preciosa em vários pontos de vista e é por isso que seu processo de independência vai se alastrar por tanto tempo. Seu processo de independência começa por volta de 1947 e vai se estender até 1962 quando finalmente os franceses reconhecem sua independência.

Não por acaso, Che Guevara é mencionado, dentro do mesmo contexto, diversas vezes por Duarte (30, 35 37). Guevara foi um dos maiores nomes da luta libertária e anticolonialista do século XX. Sua militância teve início ainda muito cedo, na Argentina, quando Guevara resolve viajar ao redor de seu país de bicicleta, para fazer avaliações de seu povo e de sua situação sociopolítica. Esta viagem, realizada em 1952 foi a somente a primeira de uma série que faria nos anos vindouros. Percebe, pois, o problema do colonialismo na América Latina. O campesinato latino-americano ainda trabalhava do mesmo modo que os escravos trabalhavam quando da chegada dos *conquistadores* europeus. Guevara percebe também a precariedade em que trabalha a maioria dos camponeses: sem serem sindicalizados. O fato de não terem sindicatos ajuda sua exploração porque o sindicato funciona como uma espécie de advogado dos interesses do trabalhador. Sem ele não há como reivindicar melhores salários ou mesmo o direito a greve. Em outras palavras, um trabalhador que não é sindicalizado pode ser comparado

claramente a um escravo que está sob o comando do colonizador e que, mais uma vez, deve obediência.²⁸ Como em qualquer outra parte, ele conhece a relação direta entre desobediência e castigo, salientada por Duarte. Por isso mesmo Duarte afirma: “Guevara tinha razão de dizer que o povo precisa aprender a odiar. A odiar todos aqueles que somente através da catástrofe não fazem conhecer a nossa condição” (37). Trata-se da condição do torturado ou do oprimido, neste contexto, não há diferença.

Guevara nota também como o problema da opressão ainda é presente na América Latina e que é preciso mudar. Foi nesta viagem de 1958 que Guevara primeiro menciona a necessidade de luta armada para a libertação dos povos oprimidos e, sobretudo, dos continentes. Sua chegada à cidade sagrada dos Incas, Macchu Picchu, é de grande importância para suas conclusões em torno dos problemas da opressão e da miséria latino americana. Guevara medita sobre a destruição de um dos mais importantes povos latino americanos e as consequências disto para a própria América Latina que perde presenças significativas para seu desenvolvimento. Os incas tinham conhecimento de astronomia, medicina, agricultura e arquitetura – e as ruínas de cidades como Machu Picchu indicam isto (Hagen 147). Guevara pondera que embora os incas tivessem todos esses conhecimentos em torno de ciências importantes, nada disso fez frente à pólvora dos espanhóis porque foi por ela que eles caíram sumariamente. Esta comparação, aparentemente simples, é na verdade, o início de sua doutrina guerrilheira.

Sua fala na Assembleia Geral das Nações Unidas é muito mais um resultado do que viu e experienciou em suas viagens. Ele inicia por conclamar a Assembleia a salientar a presença de alguns dos países mundiais mais oprimidos pelo colonialismo: Zâmbia, Malawi e Malta. Para Guevara “The last hour of colonialism has struck , and millions and millions of inhabitants of Africa, Asia, and Latin America rise to meet a new life, and assert their unrestricted right to self-

determination and to the independent development of their nations”(266). Guevara conclama os povos oprimidos do mundo para tomarem uma ação conjunta diante dos mesmos problemas que lhes assolam. Ele menciona três continentes do mundo e isto deixa claro que todos eles são vítimas do mesmo problema: a exploração. Assim, suas atuações tomaram lugar não somente na América Latina mas também na África e Ásia. Guevara lutou também no Congo, uma das nações Africanas mais exploradas pelo colonialismo. Ele defendia veementemente a necessidade de uma mudança na vigente ordem mundial onde os oprimidos não tinham sequer o direito de expressarem seu descontentamento com a opressão da qual eram vítima e salienta este problema nas colônias portuguesas na África dizendo que “Portuguese Guinea, Angola and Mozambique who have been massacred for the crime of demanding their freedom” (268). Mais uma vez o tema da independência na África é mostrado e Guevara o faz de forma bastante interessante porque coloca a necessidade de independência nas colônias portuguesas na África ironicamente como um ‘crime’. Sua fala durante a Assembleia Geral das Nações Unidas, em 1964, apresenta as mais importantes ideias de Guevara no que tange o colonialismo em seus pormenores e ramificações.

Portanto, o poema *A Grande Porta do Medo* catalizou o espírito de sua época através da desrepressão de elementos históricos embutidos no colonizado pelo colonizador. Consonante com a estética tropicalista, há uma forte liberação de elementos históricos e estéticos do imaginário da América Latina e do Terceiro Mundo. Através da experiência de Rogério Duarte, cuja mente liderou um dos movimentos políticos culturais pós-coloniais mais importantes do mundo, torturado aos 29 anos de idade, muitas experiências de resistência ao colonialismo são narradas e incorporadas ao discurso narrativo. Naquele momento em que era preso e torturado no Rio de Janeiro, construído através do poema, Rogério Duarte representava o não-conformismo

de Che Guevara e sua incansável luta pela libertação dos países oprimidos. A Tropicália, dentro da épica coletiva e histórica, surge como uma forma de desrepressão colonial, uma possibilidade estética de libertação e, mesmo, de inversão da ordem colonialista ou imperialista. Por isso mesmo, *A Grande Porta do Medo* é parte do legado tropicalista. A Tropicália representou, em termos de estética artística e ideologia, o mesmo que a Inconfidência Mineira representou no plano político. Ao estar preso numa sela e sendo torturado por aquilo que pensava e defendia, Rogério Duarte era colocado ao lado de homens como Lumumba e Henri Alleg, como já dito. São personagens do mundo colonizado, subdesenvolvido, terceiro mundista, oprimido, lutando para libertarem seus países do jugo multinacional que visava os interesses dos países do primeiro mundo. A política colonialista ou imperialista é praticamente a mesma: a exploração. Quer seja na África, quer seja na América Latina ou na Ásia, como ressaltou Guevara, o problema era o mesmo. O bojo de *A Grande Porta do Medo* traz em si o próprio enredo e o elenco do colonialismo em todo o mundo, buscando explorar os países e ainda inibir seu crescimento por manterem políticas de analfabetismo, etc. Embora Duarte nunca tenha sido comunista, pagou por sê-lo ou por simplesmente não ter seguido a cartilha imposta pela Ditadura. Assim pagaram todos os que, de alguma forma, representaram algum tipo de dissidência ou de discórdia intelectual dentro daquelas agendas. Não havia espaço para qualquer tipo de ‘diferença’. A prisão dos irmãos Rogério e Ronaldo Duarte foi, também, uma clara mensagem aos meios intelectuais brasileiros por parte dos ditadores. Se, por um lado, a mesma os catapultou à condição de heróis nacionais – tendo, inclusive, entrado para a história do Brasil recente, como atestam Zuenir Ventura e Élio Gáspari – por outro lado lhes custou a própria vida e suas carreiras que, após o episódio, sucumbiram no anonimato. Era a prova de que a Ditadura realmente não pretendia perdoar quem quer que fosse contra seus motivos e, ao contrário do que muitos

julgavam, os militares sabiam, muito bem, o que estavam fazendo. Ante o poderio do colonizador e de seus efeitos sobre os colonizados, todos são iguais, ‘braços dados ou não’.

¹⁹ Este termo, em geral, era corrente na época para caracterizar expressões artísticas que provinham do populário.

²⁰ Ver Glauber Rocha, Programa Abertura. http://www.tempoglauber.com.br/v_abertura.html

²¹ Como Liv Sovik, Mário Pedrosa, dentre outros.

²² Ver Italo Moriconi para maiores informações.

²³ Para maiores informações ver *Aspiro ao Grande Labirinto*.

²⁴ (Skidmore 58)

²⁵ Refiro-me aos Arquétipos que supostamente originaram o Universo. Na ciência eles são representados por cargas negativas e positivas que constituíam a chamada atmosfera primitiva.

²⁶ Duarte faz da dicotomia desobediência e castigo um motivo neste poema. Ela apreze justamente no início do texto e surge como topo. A partir daí ele o expandirá em diversos contextos, o que amplia a grandiloquência de seu discurso.

²⁷ Ver Rap Brown, 2002.

²⁸ Ver Granado, 2001.

CAPÍTULO 4 – PROBLEMAS NA PERCEPÇÃO DA CRÍTICA “CLÁSSICA” TROPICALISTA

As referências a Rogério Duarte pela crítica tropicalista em seu legado tanto quanto artista quanto como teórico são mínimas.²⁹ Quando digo crítica tropicalista, estou me referindo especificamente aos teóricos tropicalistas considerados ‘clássicos’. São eles: Augusto de Campos, Gilberto Vasconcellos, Celso Favaretto e Roberto Schwartz. Neste capítulo, como o título indica, efetuei uma crítica à crítica tropicalista, expondo a problemática em torno de a crítica ‘clássica’ não haver identificado um teórico dentro do próprio tropicalismo e as consequências disto.³⁰

Muitos foram os fatores que influenciaram neste ‘desaparecimento’ de Duarte tanto ao olhar da crítica quanto até mesmo para a história da Tropicália. O primeiro problema – e, talvez, o mais sério deles – foi a destruição de quase toda a sua obra, tanto visual quanto textual. Primeiro, ocorreu o incêndio do prédio da União Nacional dos Estudantes, em 1964, localizado no Flamengo, no Rio de Janeiro, onde Duarte era o diretor de arte do Departamento de Imprensa e Propaganda, sendo, obviamente, responsável por boa parte da criação visual que ali era realizada. É impossível calcular o tamanho desta perda em termos de quantidade, sobretudo porque não se sabe a quantidade exata de cartazes e panfletos que foram criados por Duarte durante aquele período.³¹ Não se sabe, sequer, seus temas e títulos. Trata-se de uma perda irreparável. Todavia, sabe-se que foram várias dezenas. Eram cartazes que além de veicular a ideologia esquerdista da UNE, também tinham sua própria mensagem estética, no sentido em que utilizava uma nova linguagem de *design*, que, de fato, antecipava a estética tropicalista, como veremos no capítulo em que discuto e analiso sua obra. Dentre eles, encontrava-se um dos

mais importantes tanto para a UNE quanto para a obra de Duarte em si: o cartaz feito para o SEMS – Seminário dos estudantes do mundo subdesenvolvido. Duarte era diretor e arte do CPC da une e fazia todos os projetos gráficos. O mais importante, segundo ele, foi a criação do cartaz e dos textos de divulgação do *Seminário Internacional dos Estudantes do Mundo Subdesenvolvido* para o qual criou a frase em quatro idiomas: *Há, na realidade, dois mundos – um opulento, outro miserável. A opulência de um se nutre das causas que impedem ao outro de extinguir sua miséria.*³² Parte deste estilo de crítica estaria presente na Tropicália, anos depois. A tomada de consciência do Terceiro-mundo – e da América Latina – em relação ao Primeiro mundo; e as causas e consequências desta relação.

Outro episódio trágico foi a invasão do escritório particular de *design* de Rogério Duarte no Rio de Janeiro e a apreensão de todos os cartazes e textos que ali se encontravam. Não se sabe que destino levou todo aquele material. Os cartazes que ali foram apreendidos não eram relacionados com o CPC, tratavam de outros assuntos, como, por exemplo, *A primeira noite da bossa nova* – lendário cartaz de Duarte tanto para seu opus quanto para a Música Popular Brasileira. Infelizmente, não há exemplares restantes deste cartaz. Provavelmente, o episódio do incêndio do prédio da União Nacional dos Estudantes, no Flamengo, pode estar conectado com este outro episódio, que aconteceu num espaço muito pequeno de tempo. Em *Marginália Um*, livro ainda inédito, Duarte aponta:

Em 1964, invadiram o escritório onde eu trabalhava e detiveram tudo. Fiquei com medo e tirei de casa os meus cartazes que ainda havia e pedi para guardar na casa de um canalha que coincidia ser tio de minha mulher de então, Aneci, e ele os destruiu. Em 1968, depois de prisão e tortura, eu próprio queimei tudo o que havia escrito até então. (2)

O interessante aqui é que Duarte também relata outros episódios tristes como a destruição de outros cartazes pelo tio de sua esposa. Sua obra – neste caso, a visual – foi sofrendo uma série de ‘atentados’ que culminaram com seu desaparecimento em grande parte, tendo restado apenas alguns cartazes mais ‘clássicos’, relacionados ao cinema. Nos anos subsequentes, após três internações psiquiátricas, ele mesmo atearia fogo em sua obra literária que compreendia peças de teatro, livros de poemas, memórias, etc. Este episódio aconteceu no interior da Bahia, na Chácara do Limoeiro, em Feira de Santana, onde seu pai residia.³³ Era o golpe destrutivo final que ‘apagaria’ a contribuição ‘textual’ de Rogério Duarte para a Tropicália. Dentre os livros que foram destruídos estavam a peça de teatro *Alice no País das Maravilhas II* e o *O Corrimento da Memória*, uma autobiografia precoce, dentre uma grande quantidade de poemas e textos teóricos. No entanto, dentre os textos teóricos tropicalistas de Duarte, o mais importante deles, *Notas Sobre o Desenho Industrial*, foi publicado, em 1965, na revista *Civilização Brasileira*. Nenhum dos teóricos ‘clássicos’ o cita nem sequer faz referência a sua existência. É algo comparável a escrever sobre o Modernismo e não se referir ao *Manifesto Antropofágico*. A diferença é que os manifestos de Oswald de Andrade são posteriores ao movimento enquanto que o ‘manifesto’ de Rogério Duarte foi publicado três anos antes da eclosão da Tropicália.

Contribuiu da mesma maneira para que a crítica não açambarcasse Rogério Duarte para seu cabedal o fato de Duarte não querer ter aparecido tanto quanto seus colegas tropicalistas, limitando sua atuação estético-ideológica aos camarins e ao *background* dos grandes acontecimentos relativos ao movimento, numa espécie irreverente de direção de arte – o que não diminui seu grau de importância. Como seria traçar uma análise crítica de uma peça de teatro sem levar em conta a figura do próprio diretor? Este é parte integrante da mesma, embora seu lugar de atuação não seja o palco, mas as coxias. No entanto, ele é parte do todo e seu legado

‘desapercebido’ é presente. Neste sentido, a crítica se furtou sobremaneira quando ela setorializou seu olhar e sua investigação somente no *front* musical tropicalista.

O LP *Tropicália ou Panis et Circensis* é, para muitos, considerado o disco-manifesto da Tropicália. Os quatro teóricos ‘clássicos’ atêm seus olhares no mesmo, quando não o têm no centro de suas análises. Rogério Duarte não participou diretamente do ‘disco-manifesto’ por sua preocupação crescente de que a Tropicália, a nível interno, estava se setorializando nesta ala musical, o que implicava diretamente em perdas em outras alas. Sua especulação era verdadeira e o que ocorreu foi exatamente isto: a Tropicália passa a ser entendida e referida exclusivamente como um movimento musical sobretudo a partir de 1968, quando se torna também um movimento *comportamentista*, uma versão brasileira do movimento *hippie* nos Estados Unidos.

Para Mirella Vieira Lima, “as diversas análises críticas do movimento tropicalista evidenciam, todas elas, elevado grau de perplexidade ante a força inovadora do movimento enquanto impulso transformador dado à música popular brasileira” (Lima 91). Vê-se que a Tropicália foi setorializada em termos de estudos no âmbito da música, em sua ala musical, ignorando todas as manifestações que não estavam diretamente relacionadas àquela. Desta forma, os teóricos mantiveram seus olhares voltados para o fenômeno da música tropicalista, negligenciando outras manifestações em outros campos deste mesmo movimento. O mesmo que acontecia na música, também acontecia no teatro, no cinema, da literatura, nas artes visuais, no design e até mesmo na ‘alta costura’ de Zuzu Angel. Ao afirmar que “ao procurarem caracterizar o tropicalismo, ao tentarem situar esta importante interferência no percurso evolutivo da música popular brasileira, os analistas, não raras as vezes, se confundiram” (92), Vieira está, da mesma forma, possibilitando uma associação de ideias que culmina com uma dúvida acerca da própria

análise perceptiva do movimento.³⁴ Eu acrescento que eles se confundiram ao desconhecerem ou não identificarem a existência de um teórico dentro do próprio movimento tropicalista.

Paradoxalmente, vários são os momentos em que os críticos conseguem identificar elementos da proposta estética de Duarte dentro da Tropicália – com relação a *Notas Sobre o Desenho Industrial*, como já referido - não lhe dando crédito, porém. O primeiro desses críticos ‘clássicos’ da Tropicália a ser analisado aqui é Augusto de Campos, que, por ter sido também um dos primeiros a escreverem sobre a Tropicália, instaurou um modelo de crítica que resultou como ‘escola’ crítica. Ele focalizou seu olhar sobre a música tropicalista, negligenciando as outras expressões do movimento. Ele chega a afirmar que “superbomgosto e supermaugosto, o fino e o grosso, a vanguarda e a jovem guarda, berimbau e Beatles, bossa e bolero, são inventariados e reinventados na compressão violenta de seus discos *Happenings*” (Campos 262). Comparando esta afirmação de Augusto de Campos e a proposta teórica contida em *Notas Sobre o Desenho Industrial* quando Duarte criticava a hierarquia estética comandada pela hierarquia aristocrática, vemos que a proposta teórica de Duarte foi, de fato, assimilada pelo movimento. Campos é claro em afirmar pelo que é a favor e pelo que é contra em matéria de música popular. Seu livro é uma grande louvação ao tropicalismo e suas inovações estéticas. Ele percebe e critica as barricadas ideológicas que vigiam o Brasil de então. As correntes estético-ideológicas representadas pelo grupo da Bossa Nova, aglutinados em torno do seu programa “manifesto” *O Fino da Bossa*, da Jovem Guarda, amotinados em torno do seu programa “manifesto” chamado *Jovem Guarda*, capitaneado por seu ícone maior, Roberto Carlos e, por fim, os saudosistas e tradicionalistas, tendo o programa *Bossaude* como seu “manifesto”. A palavra “nacional” ou mesmo “nacionalista” está em voga nesta época e ‘realizar’ uma arte ‘nacional’ estava na pauta

desta geração. Entretanto, realizá-la era o grande problema. Campos expõe assim e critica as patrulhas ideológicas que permeavam os nichos de artistas e suas propostas estéticas.

Havia uma preocupação exarcerbada em não ‘importar’ nada que viesse de fora, principalmente dos Estados Unidos, cuja influência cultural era vista com desprezo sobretudo devido a sua grande presença na política econômica daquela época na América Latina. A palavra ‘purismo cultural’ também pode ser aplicada e é contra este mesmo que Campos volta sua crítica. Em seu prefácio diz: “Neste sentido, estou consciente de que o resultado é um livro parcial, de partido, polêmico. Contra. Definitivamente contra a tradicional família musical. Contra o nacionalismo-nacionalóide em música. O nacionalismo em escala regional ou hemisférica, sempre alienante. Por uma música nacional universal” (Campos 10). Este trabalho crítico de *Balanço da Bossa* será de grande valia em termos críticos para a Tropicália, anos depois, quando já em fase de movimento. Augusto de Campos travou uma importante batalha na ala crítica da Tropicália, abrindo caminho e dando legitimidade erudita ao movimento. Ele guia sua análise no capítulo *Da Jovem Guarda a João Gilberto* direcionando-a àqueles três programas de televisão previamente mencionados. Eram fenômenos de *mass media* da época, com altos índices de audiência.

Campos apresenta Jorge Ben como uma boa solução para os impasses estéticos que a época enfrentava, neste caso, no Brasil. Ben surge como exemplo do que pode ser feito, de síntese dialética entre tradição e vanguarda. Campos usa, como exemplo, a canção *Chorava todo mundo*, de Ben, para mostrar como alguém já havia sido capaz de, através de uma só canção agradar a lados opostos do mesmo debate. Jorge Ben havia feito algo inusitado pois ele deglutiou o iê-iê-iê dos Beatles à sua própria maneira, sem trair-se a si próprio, e a prova é que o seu *Chorava todo mundo* já era sucesso do “Fino” antes de ser “uma brasa” da “Jovem Guarda”

(40). Ben tinha sido capaz de um feito extraordinário: confundir os puristas da Bossa Nova e ludibriar os ‘roqueiros’ da Jovem Guarda, quando, ao mesmo tempo, não se enquadrava em nenhum dos dois gêneros. A canção *Chorava todo mundo* inicia-se com um forte violão acústico tocado como se fosse uma guitarra semi *heavy metal*. Hoje é algo trivial, no entanto, naquela época, em 1965, era um ato de uma violência extrema – não somente violência musical como também estética. Em 1965 havia delimitações bastante específicas sobre o que era um violão e o que era uma guitarra. Ambos não eram apenas vistos como instrumentos musicais mas como *ícones* estéticos. As opiniões sobre Jorge Ben era difusas por causa de suas posições musicais.

Seu disco de estreia *Samba esquema novo* causou polêmica, principalmente entre os críticos conservadores, como Stanislaw Ponte Preta, crítico de esquerda, famoso por suas críticas mordazes e, por vezes, implacáveis, como a que segue abaixo. Sobre esta relação entre Ponte Preta e Jorge Ben, tendo um pouco esta problemática estético-comportamentista da época ora em questão como *background*, declarou Rogério Duarte:

Eu admirava Stanislaw Ponte Preta; todos nós, meio esquerda, admirávamos. Ele era um cara que defendia o Brasil, o samba, as coisas justas, etc. Mas uma vez, referindo-se daquela maneira característica: *Você passa e não me olha/ Mas eu olho pra você/Você não me diz nada/Mas eu digo pra você*. Eu achava aquela música lindíssima. É como se eu já tivesse todas as sementes tropicalistas, mas eu ainda estava só, no Rio, e achava que as melhores pessoas eram as da esquerda. E eu me regia por essa cartilha ideológica, mas que hoje sinto que esse foi um dos grandes pecados espirituais da minha vida. Foi quando saiu um artigo de Stanislaw no jornal *Última Hora*, onde ele usa uma frasezinha de gozação em relação a este jeito que Jorge Ben cantava neste disco. Disse Stanislaw: *Xorge*

Ben, voxê é um xato. Eu tinha comprado o disco de Jorge, que era seu primeiro LP, mas como eu admirava Ponte Preta, fiquei com vergonha e me desfiz do disco. Pensei: ‘vai ver que ele tem razão, esse cara é um boçal, alienado, a arte espontaneísta da rua sem o crivo da ‘inteligência’. Precisou passar muitos anos para que eu percebesse que a verdadeira alienação era eu ter que abrir mão de uma coisa que meu coração gostava, apenas para rezar com uma determinada cartilha. Aí que meu radicalismo tropicalista foi total. (Duarte 145)

Jorge Ben foi o primeiro a tocar um violão acústico de nylon (um dos ícones sagrados da chamada música brasileira) como se fosse uma guitarra elétrica (inclusive com o uso de palheta). Era como violar um ‘templo sagrado’ e esta violão lhe custou muitas críticas por parte dos ‘defensores’ do ‘purismo’. Aquele ato violento representava uma revolução estética que teria implicações sérias nos anos seguintes, já que outros músicos – como o próprio Gilberto Gil – se sentiriam à vontade para fazer o mesmo porque o caminho havia sido aberto. Nos anos precedentes a este ato violento de Jorge Ben, João Gilberto havia inaugurado um estilo de tocar violão que logo passou a ser considerado o estilo brasileiro por excelência devido a seu grau de originalidade. Sua deglutição antropofágica do iê-iê-iê dos *Beatles* em forma de iê-iê-iemanjá resolve um problema estético de assimilação do estrangeiro sem a anulação do nacional. O estilo próprio de Jorge Ben, mais tarde, influenciaria a Tropicália e o próprio Ben, indiretamente, se vincularia ao grupo. A partir de João Gilberto, galvanizou-se a ideia de ‘como’ se tocar o violão de seis cordas de nylon, o que passou a ser amplamente considerado ‘original’, como aponta Veloso, citando José Ramos Tinhorão (2). Ao tocar o violão de nylon de seis cordas com uma palheta e como se fosse uma guitarra elétrica – inclusive fazendo solos como tal – Jorge Ben profanava não só o instrumento ‘sagrado’ mas também uma tradição que havia sido criada,

vilipendiando os padrões e as delimitações estéticas da época. Isso fez com que as barricadas ideológicas representadas pelos diversos grupos passassem a vê-lo com desconfiança, como um estranho no ninho. Como Duarte enfatiza, Jorge Ben já trazia a Tropicália e seu espírito revolucionário estético dentro de sua música, embora de forma embrionária. A Tropicália também escolheria este *entrelugar* como lugar e, a partir desta posição dialética, estabeleceria seu complexo legado, muito semelhante ao caldeirão antropofágico de Oswald de Andrade.

Esta declaração de Rogério Duarte, embora tenha sido feita nos anos Oitenta, refere-se ao início dos anos Sessenta. O LP de estreia de Jorge Ben, *Samba esquema novo* fora lançado em 1963 e é este o período ao qual ele dirige-se. *Notas Sobre o Desenho Industrial*, escrito em 1964 e publicado em 1965, vai ilustrar bem esta mudança radical no pensamento de Duarte que ele ponteia neste excerto, especialmente porque ele fala em ‘radicalismo tropicalista’. A partir desta fase, Duarte passa tomar posições cada vez mais radicais em termos de estética, tanto que um dos primeiros atos dos tropicalistas será incorporar Jorge Ben e seu legado *gauche* à Tropicália, ao passo em que os tropicalistas também passam a utilizar-se desta estratégia *gauche* de desfilar por entre gêneros sem pertencer necessariamente a nenhum deles. Embora não exista nenhuma referência direta a Jorge Ben em *Notas Sobre o Desenho Industrial*, o excerto mostra como a forma de pensar de Duarte foi modificada a partir deste episódio entre Stanislaw Ponte Preta e a arte de Jorge Ben. Duarte move-se de uma postura intelectualmente sofisticada e esnobe para a apreciação da arte espontaneísta brasileira. É um deslocamento radical e violento do ponto de vista estético e que teria importantes consequências nos anos vindouros, principalmente em relação a sua própria influência sobre o grupo tropicalista como esteta. Em *Notas Sobre o Desenho Industrial* ele enfatizará, em termos de valores estéticos, a percepção desta postura e, ao

analisar sua postura pessoal, estará, indiretamente, reflexionando sobre todo o panorama estético-existencial de sua época.

Uma outra questão que aproxima Campos da estética tropicalista de Duarte é a preocupação demasiada que ambos apresentam com a questão do *mass media* que, no princípio dos anos Sessenta, dava seus primeiros passos no Brasil. O primeiro ausculta o processo de transição sofrido pela Bossa Nova, quando move-se de um *lugar* para o *outro*. Quer dizer: a trajetória de um estilo que nasceu introspectivo, discreto e que aos poucos – principalmente a partir de sua passagem pelo crivo do *mass media*, neste caso a mídia televisiva, no programa *O Fino da Bossa* – foi assumindo outras formas e se metamorfoseando. Segundo Campos, esta metamorfose foi sobretudo feita por Elis Regina que, devido a seu próprio estilo interpretativo extrovertido e às necessidades impostas pelo programa de televisão que ela mesma liderava *O Fino da Bossa*, foi descaracterizando a Bossa Nova e a transformando em outro gênero. Este processo de descaracterização da Bossa Nova teve com um de seus atores a necessidade de popularização do gênero entre a juventude brasileira. Até então, a Bossa Nova ainda distava de ser popular entre os jovens, sobretudo universitários. Seu estilo meio *cool* de interpretação – meio distante, intimista e introvertido havia de imediato conquistado as plateias de jazz dos Estados Unidos, tornando-se um fenômeno internacional, mas não havia feito o mesmo com as plateias brasileiras. Talvez por isto mesmo: por ser distante, introspectiva e introvertida demais para um povo de cujo o samba era o ritmo nacional, marcado pela alegria e pela vitalidade brasileiras. Campos infere que “Elis extroverteu a Bossa Nova, desencravou-a, tirou-a do âmbito restrito da música de câmara e colocou-a no palco-auditório de TV” (42). Elis Regina dava o toque final no estilo, introduzindo a alegria típica do Brasil e da qual o brasileiro tanto gostava e gosta. A reação da plateia jovem veio em seguida e a Bossa Nova *a la Elis Regina* conquista

cada vez mais audiência. Seguramente, a incorporação de Jair Rodrigues ao elenco do programa influenciou bastante nesta guinada que a Bossa Nova sofria ali. Ainda, segundo Campos, Jair Rodrigues trazia elementos do samba tradicional à Bossa Nova. Com a consequente atração de espectadores jovens – o que aumentou a audiência dos programas, o próprio nome do programa é mudado para *O Fino*, se desvinculando tanto da estética tradicional da Bossa Nova quanto de sua própria patrulha estético-ideológica que, a princípio, era seu lema. No fundo, Augusto de Campos está traçando um perfil do choque ocorrido quando um estilo de música que nasceu quase como música de câmara, para um público erudito, é utilizado para, de repente, com intuitos de atrair grandes audiências, sobretudo dentro do espaço de um programa de televisão. A Bossa Nova, neste sentido, era frágil demais para tal empreita e, como se viu, não estava preparada para aquele propósito. O *mass media* não era o espaço para o qual ela havia sido concebida. Ademais, tentar transformá-la num fenômeno de massas é uma negação dela mesma, que era marcadamente intimista. O resultado, como Campos mostra, é que Elis Regina cai numa espécie de vazio artístico, sobretudo devido aos frenesis e performances estéricas, chegando ao ponto de entrar em transe durante uma de suas interpretações de Zambi (Campos 43). Ao final desta trágica odisseia, o programa que nascera como templo sagrado da Bossa Nova se adultera radicalmente, deixando para trás seu lema e parte na direção de outros gêneros, sobretudo os *hits* de todos os gêneros. O espaço percorrido pelo *Fino da Bossa* sai de um lugar extremo para o outro: de um programa de canções requintadas e sofisticadas harmonicamente, para um público seletivo, para um show de parada de sucessos, típico para grandes audiências.

O caso da Jovem Guarda – outro gênero musical investigado por Campos – ao contrário da Bossa Nova, era mais aberta em termos estéticos e menos pretensiosa em suas aspirações enquanto gênero musical. Era também mais aberta a outros estilos e os incorporava ao seu

formato irregular, sem preconceitos. Ela não era tão hermeticamente fechada e delimitada como a Bossa Nova. Esta mesma irregularidade da Jovem Guarda é o que lhe permitiria ser mais longeva que o movimento da Bossa Nova, hermético e cerrado, como colocado anteriormente. A presença de Wanderléia – um dos ícones da Jovem Guarda – no programa *O Fino* mostrava esta abertura estética da Jovem Guarda. Wanderléia interpretou, ao lado de Simonal, outro ícone da Bossa Nova, o clássico *Vivo sonhando*, de Tom Jobim “Em autêntico estilo Bossa Nova” (Campos 43). Esta abertura da Jovem Guarda lhe permitirá também se reinventar de quando em quando, incorporando novas tendências, inclusive internacionais, no caso das versões de clássicos da música mundial que eram transformadas em sucessos na voz de seus cantores. A Bossa Nova estava tão fechada em si mesma que, devido a sua delimitação ideológica e estética, lhe era impossível se transformar sem se perder. Por sinal, esta intersecção entre a Jovem Guarda e a música dos Beatles, por exemplo, foi uma grande contribuição não somente para ela própria mas para a Tropicália, como já foi mostrado anteriormente. Neste sentido, a Jovem Guarda abre caminho para a Tropicália consolidar e legitimar o diálogo estético e intertextual entre a cultura estrangeira e a brasileira. Sua aproximação com o rock inglês e americano foram fundamentais para o processo de renovação da música brasileira daquela época. Enquanto isso a Bossa Nova procurava se distanciar cada vez mais de tais aproximações, julgando-as inexpressivas. Roberto Carlos e Erasmo Carlos são classificados por Augusto de Campos como excelentes tradutores do estilo internacional do iê-iê-iê para uma linguagem nacional. Mais tarde, como veremos, a Tropicália vai deglutir antropofagicamente não só a Bossa Nova e a Jovem Guarda, mais também o iê-iê-iê, como era conhecida a música dos Beatles no Brasil.

De volta ao problema do *mass media* que marcava seus primeiros passos no Brasil daquela época, vale acrescentar que nem a Bossa Nova, nem a Jovem Guarda, tampouco a linha

saudosista tinham condições de responderem ao problema maior que o *mass media* vinha se tornando, como exemplificado na análise anterior. Progressivamente, ao longo de pouco tempo, o *mass media* – sobretudo representado pelos programas de televisão relacionados à música e níveis de audiência – se tornava muito importante para a penetração da linguagem de *marketing* e propaganda e o aumento da demanda pelos produtos vinculados aos mesmos. No entanto, é notório que a Jovem Guarda tinha demonstrado bem mais aptidão para se adaptar a este esquema. Segundo Campos, a Jovem Guarda assumiu mais abertamente seu lado comercial e sua vinculação com *marketing* e publicidade, ao contrário da Bossa Nova (41).

Como *background* à análise crítica feita por Campos de todos os gêneros acima, há algumas palavras em torno das quais sua análise se move: música brasileira, nacionalismo, modernidade e a relação entre música e *mass media*. Em outras palavras: a partir daquele momento a música entra numa espécie de crise existencial entre ceder aos apelos e exigências do *mass media* – representados pelos programas de televisão relacionados com música e elementos como consumo, publicidade, audiência, etc – ou seguir indiferente em seu próprio trajeto estético-existencial. A indústria do *mass media*, embora estivesse dando seus primeiros balbucios, já impunha suas exigências e sua linguagem à música. Apesar de Augusto de Campos mapear bem o problema ou o impasse entre a música e o *mass media* – como no caso de Elis Regina – ele, como teórico tropicalista não aponta soluções para os mesmos impasses apontados por ele – como, por exemplo, qual seria a medida a ser tomada para resolver a relação entre música e consumo. E não parece ser este o objetivo de sua investigação. Ele percebeu e ilustrou a crise existencial pela qual passava a Bossa Nova a partir do momento em que um de seus maiores ícones, Elis Regina, começa a se distanciar do *modus operandi* bossa-novista e às implicações sofridas por ela por parte do *mass media*. Esta indústria iniciava seu domínio que,

dali por diante, cresceria cada vez mais e passaria a desempenhar um papel cada vez mais decisivo na vida e na forma de pensar dos brasileiros em relação à sua própria cultura. Os programas de televisão como *O Fino da Bossa*, *O Fino*, *Jovem Guarda* e *Bossaude* são apenas suas primeiras iniciativas.

Para a indústria do *mass media*, música é apenas um produto a ser vendido e que tem por obrigação agradar ao cliente e atender aos desejos dos consumidores, ela não tinha o comprometimento ideológico ou estético que as correntes de pensamento por trás dos gêneros musicais tinham. Se, por um lado, os gêneros musicais representavam escolas de pensamento em torno de um nacionalismo cultural e do impasse em torno do que seria genuinamente a cultura brasileira, por outro, para a indústria cultural, tudo era um mero produto. Era uma relação complexa que o Brasil de então ainda não conhecia e passava a conhecer, pouco a pouco, com a eclosão da Tropicália. Um fato importante que Augusto de Campos não demonstrou ter percebido é que todos estes programas – *O Fino da Bossa*, *O Fino*, *Bossaude* e *Jovem Guarda* – eram todos pertencentes a uma mesma emissora de televisão, a Rede Record, e, no fundo, não passavam de uma jogada de *marketing* e publicidade. Por trás de toda a fachada idealista e estética defendida por cada programa, estava a manipulação do próprio *mass media* que, habilmente, conduzia as rédeas em direção a seus interesses de consumo. Não adiantava toda a militância ideológica e estética em torno do Brasil e sua cultura se estes eram hábil e discretamente manipulados por interesses de *marketing* e mídia. Era a negação do propósito.

Este é um dos pontos nevrálgicos sobre o qual Rogério Duarte debruça-se em seu arcabouço teórico em torno da Tropicália e que a mesma levaria muito em conta:

Pensava numa coisa que a gente ia tomar as rédeas da condução da realidade, ou seja, nós não seríamos mais matéria-prima para a indústria cultural, mas sim

criaríamos uma nova indústria cultural, na qual a gente ocuparia todos os postos e não apenas o do cantor popular que se submete a todo um processo de marketing, ou seja, propúnhamos criar toda uma nova linha inclusive na área de *marketing*.
(Duarte 153)

Por causa disto, a Tropicália não repetiria os mesmos erros dos outros gêneros musicais que lhe antecederam por apresentar esta postura demasiado complexa frente ao *mass media*. Como vimos anteriormente, a Tropicália tomaria o *mass media* de assalto – o que nenhum dos outros gêneros musicais sequer haviam cogitado por não entenderem o complexo espaço em que estavam habitando. Anos mais tarde, a Tropicália teria seu próprio programa de TV chamado *Divino, Maravilhoso*, e não era na TV Record, era na TV Tupi. Este programa teria curta – mas marcante – duração porque Caetano Veloso e Gilberto Gil seriam exilados logo após os primeiros episódios – o que enfraqueceu o programa já que eles eram os maiores expoentes da música tropicalista. O *Divino Maravilhoso* foi o ícone do conceito de mídia tropicalista. Segundo Waly Salomão:

[. . .] o jeito de intervir na televisão naquele programa Divino Maravilhoso da TV Tupi, era parecidíssimo com a guerrilha urbana o clima de criatividade da hora, aquela urgência agônica de guerrilheiro neste sentido de que não existia um exército convencional de produtores como os outros programas regularmente têm, então era o seguinte, quase na hora H, o Caetano subia no palco da TV Tupi São Paulo e poucas horas antes do programa ser gravado, Caetano orientava a cenografia, botava os cara dali pra executar, e falava assim “faça aí uma jaula que ocupe o palco inteiro” e os operários começavam a executar aquele cenário que

Caetano tinha bolado praticamente ali ou na véspera, na noite, em sua cama ou em qualquer outro lugar. (Salomão 48)

A interferência direta feita pelo artista no programa e a consequente ausência de produtores – o que implica numa linguagem de *marketing* e seus trejeitos mercadológicos – é algo novo, inusitado num programa de música popular. Salomão mostra bem este lado esquivo da Tropicália no que tangia a relação com o *mass media*. Na verdade, era uma quebra do poderio e da manipulação do *mass media* em si quando Veloso assumia posições como esta acima. A Tropicália, em sua complexidade estética e mesmo existencial, surpreendeu o *mass media*, passando a controlá-lo – o que nenhum dos outros movimentos anteriores havia demonstrado cogitar.

Com relação a este impasse em relação à arte para consumo, propalada indiretamente pelo *mass media*, vivido pela cultura brasileira já na metade da década de 1960, Augusto de Campos compreende bem que o Brasil não é uma ilha dentro de um mundo imóvel. Pelo contrário, o Brasil, graças à Antropogafia de Oswald de Andrade, ao debate em torno do *mass media*, via Tropicália, seria colocado na rota das grandes transformações estético-comportamentais daquela época e na qual iniciava um frutífero diálogo com a cultura internacional. Campos vê com bons olhos que a Jovem Guarda estava atenta com o estrangeiro e sua música. No entanto, começa a chamar a atenção para um jovem e desconhecido cantor e compositor baiano chamado Caetano Veloso, sobretudo para suas opiniões acerca da moderna música popular brasileira. O curioso é que ele aponta para as respostas que Caetano Veloso, em uma de suas entrevistas publicadas pela revista *Civilização Brasileira*, deu, assim como uma entrevista que Edu Lobo também deu, como marcos estéticos. No caso de Lobo foi a edição número 3, em julho de 1965 e a de Veloso foi a de número 7, publicada em Maio de

1966. Lobo defendia as mutações que o samba vinha sofrendo e achava normal o sucesso da Bossa Nova nos Estados Unidos. Mas é para a entrevista de Veloso que Campos mais chama a atenção, sobretudo pois ele falara da retomada da linha evolutiva da música popular brasileira (51). Veloso, em sua entrevista, critica a forma como aquela geração defendia – e mesmo exigia – formas estáticas para certos gêneros musicais, como o samba. Não era permitido modificar o samba, trazer-lhe novas influências, etc. Era um debate bastante sofisticado, porém.

Os opositores desta abertura temiam a descaracterização dos principais ícones da cultura no setor musical. Veloso argumentava contra os reacionários, dizendo que a cultura não é uma forma estática e proibir suas metamorfoses pode ser nocivo a ela própria, ainda mais numa época em que o mundo iniciava o diálogo para além de suas fronteiras através de televisões, rádios, etc. Havia um esforço grande no sentido de conectar o mundo e diminuir suas distâncias culturais. Um fato intrigante é que a edição da revista *Civilização Brasileira* em 1965 à qual Campos se referia era a mesma que publicara *Notas Sobre o Desenho Industrial*. É estranho este texto tenha passado incólume ao olhar crítico de Augusto de Campos. O ensaio de Duarte apontava caminhos e soluções para os impasses para os quais Campos havia voltado seu olhar erudito. Era um arauto do que mais tarde viria a se chamar Tropicália. Veloso não mencionara o nome de seu colega Rogério Duarte em sua declaração à revista *Civilização Brasileira* de 1966, e esta mesma fora tomada em consideração por Campos em sua análise, por jugá-la importante. Como Duarte reportou, o último setor da Tropicália a consolidar suas mudanças (146). Era justo esta que a crítica – orientada pelo crivo do *mass media* – havia eleito para sua análise. O impasse para o qual Campos e Veloso tinham voltado seus olhares já era pertinente à obra e ao pensamento de Rogério Duarte desde o princípio da década de 1960: o problema da posição cultural do Brasil ante as modificações estéticas que o mundo de então sofria. Mesmo que não tenha se chamado

Tropicália nestes primórdios, é inegável que a problemática da mesma já esteja bastante representada ali e explica o porquê de Rogério Duarte ser tão referido como uma figura importante para os outros tropicalistas, embora isto não tenha se dado a nível de texto escrito, mas em termos verbais. O cartaz que Duarte fizera em 1964 para o filme *Deus e o diabo na terra do sol*, embora fosse parte importante deste debate travado por Campos, não é levado em consideração – o que empobrece bastante o tal debate.³⁵ Duarte participava deste debate como teórico e como artista.

Ele fora o primeiro baiano tropicalista, por seu adiantamento cronológico ao grupo, que só chegaria ao Rio de Janeiro em 1964, enquanto ele havia chegado em 1960. Quando Veloso chega ao Rio de Janeiro em 1964, Rogério Duarte já era parte da *intelligenza* e era ativo culturalmente, participando e organizado eventos de cultura, exposições, debates, sendo um agitador cultural e um dos expoentes de sua geração. Seus cartazes para peças de teatro, filmes e outros eventos já estavam espalhados pelos muros e murais do Rio de Janeiro, utilizando uma linguagem de design bastante original e que havia rompido com a tradição racional do design suíço, tão vigente no Brasil daquela época.³⁶ Rogério Duarte fez com o design o mesmo que João Gilberto havia feito com a música: criara uma nova linguagem, impregnada de brasilidade. Duarte havia se antecipado a todos os tropicalistas, talvez seja por isso que no site de Gilberto Gil, uma entrevista de Gil com ele tenha sido batizada de *O tropicalista dos tropicalistas*. Tendo sido o primeiro baiano do futuro grupo tropicalista a chegar ao Rio de Janeiro, ele fora exposto a informações estéticas que adicionaram muito às que ele trazia consigo da experiência com a vanguarda na Universidade da Bahia, do Reitor Edgar Santos.

Com uma bolsa de estudos, Rogério estuda na Escola de Belas-Artes, na Escolinha de Artes do Brasil e no Museu de Arte Moderna. Nos cursos do MAM,

foi aluno de Otl Aicher, Tomas Maldonado, Alexandre Wollner, Max Bense, entre outros. Em 1961, integra a equipe de Aloisio de Magalhães e, entre 1966 e 68, foi diretor de arte da Editora Vozes. Todo o racionalismo da Bauhaus e de Ulm foi passado a Rogério, que fez questão de manter o rigor técnico e funcional, mas, ao mesmo tempo, não deixou de observar elementos da cultura brasileira, como as festas populares, as pinturas dos trios elétricos e a tipografia popular. (Melo 191)

A formação dele como erudito e como vanguardista é evidente. Tomas Maldonado e Max Bense eram expoentes internacionais da vanguarda erudita mundial, sendo inclusive protagonistas da mesma. Rogério Duarte, ao assimilar o eruditismo dos seus mestres, não se furtará a adicionar a estes elementos do populário brasileiro, como Melo ressalta. Esta tentativa de conciliação entre o erudito e o popular e entre o nacional e o internacional é um dos eixos mais importantes da Tropicália, identificado por Campos, mas não identificando a contribuição de Duarte. Aqui também já estão impressas outras tensões tropicalistas como a da alta cultura e a da baixa cultura, o bom gosto, o mau gosto, o belo e o feio, o nacional e o internacional conforme ressaltar em minha delimitação teórica do meu conceito de pós-modernidade. Vale ressaltar que estes debates estavam acontecendo em 1960, oito anos antes da eclosão da Tropicália e que Duarte fora o primeiro baiano a se inteirar nisto. Assim, fica fácil entender o porquê de Duarte ter sido um personagem importante, tão referido em vários livros, mas sem ser exemplificado em termos estéticos. *Notas Sobre o Desenho Industrial*, publicado em 1965, era um produto direto de todo este período em que ele esteve diretamente ligado a expoentes das vanguardas internacionais. Todavia, suas colocações estéticas não se limitam ao ambiente

internacional apenas, elas são profícuas em relação aos problemas do Brasil em meio ao mundo. Esta questão já foi devidamente abordada previamente.

Neste ponto, há que alargar ainda mais o espectro da abordagem crítica sobre a gênese da Tropicália, ao invés de focar ainda mais no seu setor musical. Outro artista que é negligenciado pelo olhar crítico de Augusto de Campos é Hélio Oiticica. Embora não tão negligenciado quanto Rogério Duarte, uma vez que Campos o eludiu. O que faltou também ao seu olhar crítico foi a identificação da parceria entre Rogério Duarte e Hélio Oiticica como tendo sido essencial para o desenvolvimento do Tropicalismo. Não se trata de algo secundário ou do qual um crítico pode facilmente se desvencilhar sem penas de estar alijando sua abordagem crítica sobremaneira. Referindo-se a este diálogo estético e de parceria artística entre os dois, Jards Macalé me disse “Hélio Oiticica é a Tropicália e Rogério Duarte é o tropicalismo” (Entrevista, 2011). Se Oiticica foi o primeiro a utilizar este nome *Tropicália* no Brasil, em sua famosa instalação – a partir da qual Caetano Veloso comporia o hino tropicalista, *Tropicália* – Duarte foi aquele que transformaria aquilo também num *movimento*, tendo sido inclusive responsável pela aproximação do grupo baiano desta estética, ocupando esta posição de preceptor e de istmo ao mesmo tempo. Sobre a mesma questão Waly Salomão foi claro “Foi Rogério Duarte, o grande caos, que fez a Tropicália, ao lado de Hélio Oiticica” (*Jornal Poesia Viva*). Isto, por certo, não quer dizer que Duarte e Oiticica tenham sido os únicos responsáveis pela Tropicália, mas implica numa carga de responsabilidade muito maior do que aquela à qual vem sendo submetido principalmente Duarte por parte não somente de Campos, mas pelos outros teóricos clássicos, como veremos na sequência. De um dos próceres estéticos da Tropicália, ele foi negligenciado a ponto de ser esquecido. Duarte foi importante, inclusive, no sentido de abrir caminho e preparar o terreno estético para que os outros baianos pudessem conquistar seus espaços.

No capítulo intitulado *O Passo à Frente de Caetano Veloso e Gilberto Gil*, Augusto de Campos dá, paradoxalmente, um passo atrás em termos de análise teórica. Primeiro, surgiu o problema sério e definitivo da setorialização do seu olhar somente no veio musical tropicalista e, segundo, surge outro equívoco: a associação direta que o crítico estabelece entre sucesso e importância, lançando seu olhar somente sobre os maiores expoentes, neste sentido, da Tropicália, em sua ala musical. Não haver percebido a tendência totalizante da Tropicália, espalhada em seus vários *fronts*, constituiu-se num dos grandes equívocos desta crítica ‘clássica’ e constituir dois artistas – dentre uma miríade deles – como fonte única de uma investigação crítica é uma paroxismo crítico. O próprio Campos, principalmente a partir deste capítulo, começa a se inserir como teórico da Tropicália – o que o foi, indiretamente, contudo sua influência se deu mais a nível de Caetano Veloso do que sobre a Tropicália em si. A Tropicália, principalmente via Caetano Veloso, também deglutiou antropofagicamente a poesia Concreta, mas Duarte teve um impacto muito maior nas diversas alas do movimento do que somente na ala musical, como é o caso de Augusto de Campos. Dentre os tropicalistas, sem dúvida Caetano Veloso é o mais concreto de todos, dando inclusive seguimento a este diálogo ao longo de toda a sua carreira.³⁷ É digno de atenção crítica que Campos esteja se inserindo naquele contexto, sobretudo porque ele se insere sem fazer referência a *Notas Sobre o Desenho Industrial*, o artigo que, em 1965, já havia delimitado a Tropicália esteticamente, fornecendo respostas estéticas e apontando caminhos. Constitui-se num enigma Augusto de Campos mencionar a mesma edição da revista *Civilização Brasileira* em que *Notas Sobre o Desenho Industrial* fora publicado sem mencioná-lo; ao contrário, mencionando uma entrevista de Edu Lobo que, embora tenha sido importante a nível de depoimento pessoal, não alcança o nível de importância histórica e estética do texto de Duarte em questão, sobretudo para um crítico considerado ‘clássico’.

Campos não desconhecia a vinculação de Rogério Duarte ao chamado grupo baiano nem a influência que ele exercia sobre o último. Era fato na época que Duarte pontificava abertamente a estética da pós-modernidade sobre seus colegas e é aqui que encontra-se a base da propalada e ainda não explicada influência que Duarte exercia sobre seus colegas de geração, referida em diversos livros – como apontei na Introdução desta tese. À medida em que Duarte sucumbe dentro da literatura crítica ‘clássica’ da Tropicália, estes mesmos críticos emergem como seus teóricos, numa inversão radical de papéis e de posições históricas. A grande originalidade de Rogério Duarte em relação aos críticos ‘clássicos’ é que ele foi anterior a todos eles, inclusive foi anterior à própria Tropicália. Augusto de Campos assume a “voz estética” da Tropicália. É fato histórico que ele, como crítico, foi incorporado – ou incorporou-se – ao panteão crítico da Tropicália, mas seu discurso assume um tom individualista e exclusivo que não lhe é pertinente. Já não é um analista passivo ou crítico espectador. Todavia, setorializar a si mesmo como crítico da Tropicália – sem o diálogo com outros teóricos – não parece pertinente, sobretudo num movimento tão abrangente. Não é à toa que sua análise, embora muito sagaz e atual para a época em que foi escrita, concomitante com todo o processo de eclosão da Tropicália, resultou limitada, como demonstrado. É surpreendente que, ao longo de *Balanço da Bossa*, haja apenas uma nota – sem maior importância – sobre Duarte. Já que Campos concentra o foco de sua análise na relação entre Tropicália e *mass media*, seria no mínimo pertinente citar *Notas Sobre o Desenho Industrial* ou, ao menos, fazer referência. O motivo pelo qual ele teria eludido foi, talvez, o fato de ele ter-se focado predominantemente no setor musical, como vimos, ou então não ter podido interpretar a linguagem estética de Rogério Duarte. Neste análise, o que importa, é apenas enfatizar que Duarte foi negligenciado.

Ele inaugurou também um lapso que seria repetido exaustivamente pela crítica póstuma ao movimento: a associação direta entre Tropicália e movimento musical, sobretudo com relação às letras como fonte quase única de análise. Não é o intuito aqui, anular a crítica de Augusto de Campos, mas salientar irregularidades que resultaram em equívocos. Sua crítica, nos pontos levantados aqui, resultou numa cacofonia intelectual que, depois, alastrou-se a seus antecessores. A tomada de Caetano Veloso como principal esteta tropicalista insere-se neste problema. Embora tenha sido, talvez, o maior expoente tropicalista em sua ala popular em termos de sucesso de público e crítica, ele não foi o único esteta nem único pensador do movimento (131). Em todo o seu floreio crítico, é isto que Augusto de Campos calcifica, direta ou indiretamente: a atribuição da Tropicália a Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Em termos de Grupo Baiano, Veloso não fora o precursor desta estética da qual ele se tornou o maior porta voz. Em nenhum momento Campos insere neste debate o design de Rogério Duarte e já demonstrei aqui como, na mesma revista em que ele mencionou Edu Lobo, esta *Notas Sobre o Desenho Industrial*, ao qual ele passou despercebido. A Tropicália, em termos musicais, foi uma conversão tardia da linguagem do design de Rogério Duarte para a música. Ou seja: o que Veloso e Gil fizeram com a música tropicalista, tardiamente, já havia sido consolidada muito antes no design de Duarte, embora Augusto de Campos só tenha compreendido a parte final dos acontecimentos. Sua crítica tropicalista iniciou-se justamente pela última expressão da estética da Tropicália: a música. Já havia a literatura tropicalista de José Agrippino de Paula em *Panamérica*, havia o design de Rogério Duarte, o cinema de Glauber Rocha, havia os figurinos e cenários tropicalistas de Edinízio Ribeiro Primo, havia a exposição de Hélio Oiticica, etc. O que Campos saúda como ‘novo’ – a música tropicalista – em termos de estética tropicalista, já era velha pois ela não anunciava nada, apenas consolidava.

Campos, assim, é tardio em sua análise da estética da Tropicália, a qual resulta incompleta já que não enxerga os primórdios da mesma tendo sido eminentemente calcada no setor musical e no fenômeno do *mass media*, associado a sucesso e publicidade – dois clichês estéticos intrinsecamente ligados à própria poesia Concreta. Outro problema visível é que Campos insere-se no contexto da crítica tropicalista sem quaisquer ressalvas a antecedentes desta. *Notas Sobre o Desenho Industrial*, além de ser muito anterior à sua crítica era muito mais circunspecta aos diversos filões como a música, o design, a literatura, etc. Dominante, a busca de um “sentido” da Tropicália – ou do seu discurso – é via de regra, através das letras de música e o chamado disco-manifesto – termo cunhado por Campos – referindo-se à Tropicália ou *Panis et Circensis*, passa a ser, como dito, seu manifesto. Hoje, é preciso frisar que se trata do manifesto da Tropicália musical. Neste sentido musical, a crítica de Augusto de Campos é bastante apurada. Ele percebe como a Tropicália era a única capaz de resolver os impasses do *mass media* que já se alongavam há tempos dentro daquele contexto e pelos quais haviam passado a Bossa Nova, a Jovem Guarda e a Velha Guarda. Seu estudo não peca neste sentido. Exibe a complexidade da Tropicália que devora antropofagicamente a Bossa Nova, a Velha Guarda Saudosista, a Jovem Guarda, além de devorar o rock, a salsa, a música dodecafônica, o clássico europeu e brasileiro, fazendo uma verdadeira ‘salada’ de gêneros opostos. Sobre este mesmo aspecto, declara Duarte:

Em Villa-Lobos vemos isso claramente, sua música não é composta nos moldes clássicos europeus de tema versus contra-tema. Não ! Ele mescla centenas de temas numa espécie de carnaval alucinado e barroco que é uma das principais características do tropicalismo, essa contribuição milionária de todos os erros, o abandono de um critério acadêmico e conservador de bom gosto e mau gosto. O

mau gosto. O mau gosto entra na estética e abole com o frio e branco bom-gostismo predominante e isso gera uma revolução. (Duarte 147)

Esta combinação de opostos que a Tropicália propunha, pois, em parte, já era de uma tradição – embora ela o faça com novos valores estéticos – e o exemplo de Villa-Lobos é pertinente, especialmente associado com o conceito brasileiro de carnavalização – que é a celebração de todos os opostos, por natureza. Neste sentido, a Tropicália representa uma revolução, como aponta Duarte. Sua fórmula é o próprio *samba do crioulo doido*, isto é, não tem uma forma definida nem requer nenhum sentido formal e fechado numa definição fácil. Dentro daquele contexto internacional daquela época, trata-se de uma postura bastante original. Os Estados Unidos, de certa forma, vivia o mesmo impasse: a música *folk* versus o *rock in roll* e a música comercial versus música *low profile*. Neste sentido, Bob Dylan foi “tropicalista” porque ele quebrou os limites entre os dois gêneros. Não se tem notícia, na época, de outro movimento que tenha atingido tal complexidade, envolvendo música, artes visuais, teatro, cinema, literatura, design, etc. A Tropicália contou também com maestros de formação erudita como Sandino Hohagen, Damiano Cozzella, Júlio Medaglia e Rogério Duprat – todos ex-alunos de Hans-Joachim Koellreutter, o grande maestro alemão que introduziu a música dodecafônica no Brasil (Risério 41).

Duarte ainda ressalta: “Nós vamos pinçar elementos stravinskianos, schoemberguianos, de toda a vanguarda da música pop, de tudo mais e vamos inventar essa coisa do som universal. Abolir os preconceitos xenofóbicos” (147). Esta explicação da presença de elementos da música clássica de vanguarda da época e do interesse por maestros de formação erudita mostra o papel importante que os maestros eruditos tinham dentro da Tropicália. Era o caldeirão antropofágico. Foi mais fácil para a Tropicália se assenhorar no ambiente em que surgiu justo por sua

complexidade, não sendo um movimento uniforme, mas trazendo diversas alas: literatura, música, poesia, design, teatro, cinema, etc. Ela açambarcou a linguagem estética de sua época, numa tomada guerrilheira, como enfatizou Waly Salomão.

Em seus textos de 1968, Campos percebe a manipulação que o *mass media* fazia por detrás da cena – e assim fica mais fácil compreender porque a Bossa Nova, em seu templo televisivo chamado *O Fino da Bossa*, passou para *O Fino* depois. Campos atinava para toda a manipulação político-mediática que reinava e chega a criticar abertamente Chico Buarque que, por um lado, tinha uma postura saudosista e velha-guardista, mas que por outro lado não percebia como era manipulado tanto pela crítica saudosista que mostrava-se também xenofóbica quanto pelo *mass media*, que desempenhava um papel importante na manutenção de sua persona conservadora, etc. (Campos 149). O que é fato é que, somente em 1968, Augusto de Campos chega às mesmas conclusões que Rogério Duarte chegara em 1964 em *Notas Sobre o Desenho Industrial*. A questão de dominar o *mass media* é o centro do debate. Campos passa a citar mais e mais Oswald de Andrade como o messias tropicalista – o que o foi, mas Duarte já havia feito esta vinculação antes em 1964 porque também faz o mesmo reclame.

Todavia, o problema incorre à Tropicália por ter disso compreendida e recebida através da sua expressão mais tardia – a música. Como já mostrado, esta foi a última expressão tropicalista. A Tropicália existia no curso das artes visuais. Quanto a este quesito Duarte é enfático: “A música é considerada sempre uma arte tardia, porque ela consolida as revoluções, porque é através da forma que ela age, de uma forma muito profunda” (Duarte 146). Isto explica o porquê do impacto da música sobre o público e sobre os críticos. Ela vinha consolidar o que já havia sido feito em todos os outros *fronts* da Tropicália. E por isso também – por ser tardia e forte – é que ela vai ser aquela expressão que mais chamaria a atenção, principalmente no Brasil,

onde ela, naquela época, exercia um papel muito importante. Porém abre-se um paradoxo: o mesmo ‘carro abre-alas’ da Tropicália, a música, já anunciava também seu encerramento. Há que se encontrar ou determinar outro ‘carro abre-alas’ para a Tropicália. Seu início não pode ter sido justamente seu encerramento. A música tropicalista não pode ser o foco se o assunto em voga é a gênese tropicalista. Campos prossegue com seus olhos fixos em Caetano Veloso e, muitas vezes, não se sabe se ele está falando somente sobre Caetano ou se seus objetos são concernentes a um movimento de um grupo de artistas comprometidos com uma estética que era baseada originalmente na criação coletiva. Não há uma dicotomia entre os dois. Campos chega a ressaltar a influência de Oswald de Andrade sobre Caetano Veloso como sendo uma das peças da gênese da Tropicália. Esta questão da influência de Oswald de Andrade sobre Caetano Veloso, sobretudo antes da análise de seu primeiro LP, de 1968, é complexa. O problema aqui não se trata do que ele disse sobre Caetano Veloso e sua música, mas a falta de uma leitura crítica da capa do mesmo LP, feita por Duarte. Por que esta outra negligência com relação à obra visual de Rogério Duarte? O fato é que, Augusto de Campos, embora estivesse na campanha para abolir as distâncias entre arte maior e menor, propalada pela Tropicália, ele mesmo estava se negando a tal nas entrelinhas de sua crítica. Ao analisar somente a música de Caetano Veloso no LP de 1968 e ao não levar em conta o design de Rogério Duarte, na capa, Augusto de Campos estava apenas dando continuidade ao preconceito estabelecido entre arte maior e menor. O design de Rogério Duarte era sem importância, era, pois, menor. A arte visual de Rogério Duarte era parte da Tropicália e parte também da música daquele disco pois havia toda uma imbricação de significados entre a música do disco e a capa. Aliás, a capa era a embalagem do produto, um aspecto importante do mesmo. Naquela capa estavam aplicados diversos conceitos teóricos que foram formulados em 1964 em *Notas Sobre o Desenho Industrial*, o mesmo texto que Campos

não tinha levado em consideração. A música de Caetano Veloso e o design de Rogério Duarte, embora sejam distintos em suas expressões, estão interligados pela mesma linguagem e pela mesma estética.

Na abordagem de Roberto Schwarz a Tropicália não recebe a mesma atenção que em Augusto de Campos. Ela é, antes, vista como mais uma manifestação artística de cunho sócio-político mas dentro de um elenco de várias outras, como o teatro de Augusto Boal, por exemplo. A respeito de Roberto Schwarz, Mirella Lima enfatiza que: “A visão sociológica de Roberto Schwarz estabelece uma correspondência entre a situação social, imediatamente anterior e imediatamente posterior ao Golpe de 1964, e o choque entre o arcaico e o moderno, que ele considera como eixo da imagem tropicalista” (93). Nesta declaração de Mirella Lima, Schwarz vê a Tropicália dentro de um esquema restrito que, por conseguinte, limita seu sentido, embora não lhe mude. Mas, buscar as origens da Tropicália apenas investigando-a como reação direta ao golpe militar de 64 não provém. Toda a história da vanguarda e da elaboração estética que a Tropicália trouxe em si, sobretudo na questão da vanguarda na Bahia não teria lugar dentro da percepção de Schwarz. Sua análise, embora pertinente, trata-se apenas de mais um dos capítulos da gênese da Tropicália – a que faz relação com o Golpe de 1964, que sem dúvida, operou sua influência no desenvolver do tropicalismo, mas que não pode ser tomado como única razão. Todavia, nesta análise de Schwarz, ressaltam-se dois pontos importantes: a questão do choque entre o arcaico e o moderno e a questão das alegorias. A crítica tropicalista em questão tomou a alegoria como uma das formas pelas quais poderia interpretar a mesma, já que julgou não haver um enunciado teórico formal, postulando em termos de estética os reclames teóricos tropicalistas. Ele mesmo afirma: “Contudo porque o tropicalismo é alegórico, esta falta de especificidade não é fatal num estilo simbólico” (Schwarz 144). Schwarz foi outro crítico que

desconheceu *Notas Sobre o Desenho Industrial*. Se Augusto de Campos fez apenas uma referência a Rogério Duarte ao longo de *Balanço da Bossa*, Schwarz, não fez sequer uma. O grande problema aqui é que os quatro críticos clássicos da Tropicália buscavam encontrar na análise da expressão musical tropicalista, que conforme atesta Duarte, foi a derradeira expressão da estética tropicalista, as respostas que somente poderiam ser encontradas no campo do *design* tropicalista que talvez tenha sido o mais negligenciado de todos os campos artísticos nos quais a Tropicália se expressou. Schwarz também julgou a Tropicália sem especificidade, isto é, sem formulação ou sem um manifesto teórico. Sua abordagem sociológica – de mirada marxista – resulta incompleta, na medida em que não encontra respostas para determinadas questões. Sobretudo no que diz respeito à gênese tropicalista. Embora suas questões em torno da Tropicália sejam pertinentes, num ensaio que não é enfocado na Tropicália em si, é problemático tentar respondê-las. O tema Tropicália em si é complexo demais e requer extensa abordagem. Querer atar a gênese da Tropicália diretamente àquele momento político do Brasil, e encontrar lá seu *leit motif* não procede, como dito é apenas mais um dos motivos dentre muitos outros (Schwarz 140).

De todas as análises acerca da Tropicália em questão a de Roberto Schwarz é a mais breve e talvez por isso mesmo a menos elaborada – o que a faz também a mais superficial. Sobretudo pois tenta uma abordagem marxista da Tropicália. Se o intuito é buscar a gênese do movimento tropicalista, sem dúvida uma aproximação marxista não é a mais apropriada. Schwarz chega a mencionar “ultra-modernidade” (Schwarz 140) mas sua análise não se assenhora de termos específicos da pós-modernidade para efetuar a investigação.

Schwarz diz:

O estoque de imagens e de emoções pertencentes ao país patriarcal, rural e urbano, é exposto ao mais avançado das formas *fashion* e técnicas no mundo da música eletrônica mundial, montagens Einsensteinianas, às cores e a colagem da *pop art*, à prosa de Finnegans, teatro que é único e ao mesmo tempo cru, e alegórico, com ataques físicos à audiência. É neste contraste interno que a atração peculiar, a marca registrada da imagem tropicalista. (Schwarz 140)

Como já enfatizado, a análise de Schwarz resulta incompleta e imprecisa em certos pontos se o objetivo é de fato rastrear a gênese da Tropicália. As origens da Tropicália são mais profundas. Os elementos levantados por ele não são incorretos, mas são situados numa posição frágil demais. Obviamente, estão presentes em sua análise a dialética tropicalista, quando ele cita o choque entre opostos e também a síntese dialética, o que é bastante positivo, mas a dialética em si é mais um meio do que um fim estético. Seu levantamento do elenco de símbolos da imagem tropicalista deixa a desejar. Ele não menciona a antropofagia de Oswald de Andrade. Careceu de uma organização no sentido de identificar o que era elemento nacional e o que era elemento estrangeiro. Por este viés ele teria se aproximado mais do seu intuito. Alguns elementos procedem, porém: a questão da colagem da *pop art* é uma. Ele ainda diz: “O resultado da combinação é estridente como um segredo de família exposto no meio da rua, como alguém que trai sua própria classe social. É literalmente um absurdo – esta é a primeira impressão que ela dá – todavia, a bagunça revela ao observador um abismo histórico real, uma junção de diferentes fases do desenvolvimento capitalista” (140).

A aproximação de Schwarz da Tropicália via marxismo não funcionou de acordo com os seus propósitos. A Tropicália provou estar distante desta abordagem. Ela não foi o suposto absurdo julgado por Schwarz, nem tampouco calcificou o absurdo como a única representação

possível para o Brasil. Na verdade, o absurdo está presente no imaginário tropicalista mas não é a única imagem. Ao contrário, a Tropicália ajudou em muito a elaborar um sentido existencial para o Brasil, ao invés de atirá-lo ao absurdo. Em geral, a abordagem de Schwarz tem muitos altos e baixos. Considerar que a Tropicália utiliza-se de um veículo “moderno” para um conteúdo “arcaico” não procede. Primeiro, embora tenha sido influenciada pelo Modernismo de 1922 consideravelmente, a Tropicália é pós-moderna. Segundo, seu conteúdo jamais poderia ser definido como “arcaico”. O “arcaico” é parte do conteúdo tendo em vista que a Tropicália também utilizará o *kitsch* em seu repertório, todavia nunca poderia ser definida como um movimento saudosista por excelência. Nela havia elementos de ponta da cultura vanguardista mundial. Quanto ao *mass media*, Schwarz não se posiciona de forma sólida, para ele o que interessa é investigar de que lado está a Tropicália em termos políticos e onde seu jargão marxista poderia capturar ou surpreender a Tropicália em algum lapso ideológico. Não é de surpreender que sua abordagem não tenha encontrado “sentido” na Tropicália, uma vez que a mesma não requeria para si nenhuma responsabilidade política que estivesse fora de sua política tropicalista – bastante distante em termos existenciais e estéticos da tradicional lógica marxista de Schwarz. Este ironiza obviamente o comercialismo da ala musical tropicalista e o classifica de conformista (141). Isto mais uma vez não é sólido. A Tropicália em seu corpus totalizante não tinha tendências conformistas, nem de direita, nem de esquerda, e a história mostra como conformismo não pode ser considerada uma palavra contida no dicionário estético tropicalista. Mesmo o uso e a manipulação do “arcaico” é feito de uma forma transgressora. Quando Schwarz questiona qual é a posição social do tropicalismo, ele recai num vicioso elenco de perspectivas que não compreende toda complexidade do movimento. Em *Nota sobre o desenho industrial* Duarte critica a *pop art*, que, para ele, era uma tentativa frustrada de penetrar na comunicação de

massa desde um ponto de vista *lumpen* da realidade (Duarte 2). O termo marxista utilizado por Duarte, revela seu conhecimento do marxismo e seu vocabulário estético. Vê-se, também, aqui, uma crítica de Duarte ao próprio marxismo e que, pode ser considerada também uma crítica da Tropicália ao marxismo. A crítica de Duarte da *pop art* é pertinente e esta será a grande contribuição da Tropicália à *pop art*: a tomada do controle do conteúdo do *mass media*. Esta deglutição antropofágica da *pop art* pela Tropicália representará um passo importante nas relações estéticas entre o Brasil e o resto do mundo em termos de cultura e sociedade naquele período. O surrealismo ao qual se refere Schwarz não passa de um problema de sua própria abordagem à Tropicália. Seu próprio jargão não é amplo o bastante para decodificar um movimento estético de tamanha sofisticação. Por isso mesmo, sua análise, embora, em certos períodos, perceba a estrutura física e exterior da Tropicália, não consegue digerir seu conteúdo. (141). Sua análise é muito mais sóbria em termos do que ele pergunta do que em termos do que ele responde para si mesmo. Mas uma vez, suas delimitações marxistas não o permitem vislumbrar o tropicalismo e sua *contribuição milionária de todos os erros*.³⁸

A aproximação da Tropicália através da alegoria, após a identificação de *Notas Sobre o Desenho Industrial* como manifesto teórico precoce da Tropicália passa a ser mais branda. É arbitrário, pois, admitir que a Tropicália não tinha especificidade em sua gênese estética. Embora o símbolo e o signo ainda possam ser investigados, há sempre que levar em conta *Nota Sobre o Desenho Industrial*, sob pena de ser perpetuada a representação estética da Tropicália sob forma alegórica. Há que se utilizar *Notas Sobre o Desenho Industrial* como norteador de qualquer aproximação alegórica, por isso mesmo Gilberto Vasconcellos e sua também alegórica aproximação da Tropicália eram partes estéticas concernentes à Tropicália à abolição do preconceito ou das linhas de fronteiras entre o que se chamava de arte maior e arte menor, mau

gosto e bom gosto, alta cultura e baixa cultura, etc. Os críticos que se preocuparam em escrever sobre esta mesma Tropicália – especialmente Augusto de Campos e Gilberto Vasconcellos não incorporaram esta ordem estética ao seu panteão de mitos, uma vez que eles mesmos negaram esta estética indiretamente ao investigá-la. Ao selecionar ou eleger a música como expressão tropicalista por natureza – o que não procede – e ao negligenciar ou discriminar as outras formas de expressão tropicalistas, eles apenas davam continuidade ao preconceito intelectual que a Tropicália, em si, tentava abolir.

Depois de Roberto Schwarz, Gilberto Vasconcellos foi o terceiro crítico, em ordem cronológica, a investigar as origens estéticas da Tropicália. Assim, como o primeiro, este setorializa seu olhar no filão musical da Tropicália, incorrendo no mesmo equívoco. Vasconcellos é claro em sua aproximação: “O objetivo central desde ensaio é mostrar como a matéria política se incorporou na MPB a partir do limiar dos anos 60” (39). Essa pressa e mesmo esta necessidade de debater a ditadura militar terminou por tendenciar ainda mais o olhar crítico não somente em torno da Tropicália, mas em torno de quase toda expressão artística dentro do Brasil daquela época. É como se protestar a ditadura fosse ou tivesse que ser o *modus operandi* de qualquer arte. Nada escaparia a esta regra, mesmo se quisesse – o que nem sempre era “permitido”. É óbvio que a arte tinha uma tendência a criticar a ditadura militar dentro daquele contexto autoritário em que encontrava-se o Brasil, mas a arte em si é questionadora da vida, do homem, etc, e não se limita apenas a uma função específica. Vasconcellos parece não escapar a este chavão crítico típico de sua época. É preciso extrair conotações políticas da Tropicália para que a mesma se justifique no campo estético como manifestação não-alienada. É o mesmo erro em que incorreu Roberto Schwarz. Dentre os críticos tropicalistas analisados até agora, Schwarz e Vasconcellos são os mais pungentes neste quesito, como se a arte que não fosse politicamente

engajada fosse desprovida de importância. A associação forçada entre arte – sobretudo música – com política resultou bastante prejudicial em certos pontos para a Tropicália – a ela é impetrada a obrigação mór de combater diretamente em sua estética a ditadura e a situação política do Brasil daquela época. Esta não era uma obrigação que a Tropicália requereu para si necessariamente, embora isto também estivesse no seu corpus estético.

Vasconcellos não está interessado na música em si, enquanto um fenômeno universal, enquanto gestação de cultura, mas como um veículo ideológico, semelhante a um *folhetim* (40). Esta ideologia, via de regra, precisa ter orientação de esquerda para que esteja de acordo com sua percepção estética. Posturas críticas como esta de Vasconcellos ajudaram a calcificar a ideia de que a Tropicália era um movimento musical e político e de orientação de esquerda, ajudando ainda mais a mitificação da Tropicália como um movimento que surgira apenas para combater o autoritarismo político instaurado no Brasil a partir de 1964. É o mesmo erro em que incorreu Roberto Schwarz, no qual uma profunda desconfiança marxista permeia o olhar. Até hoje, dentro desta tendência crítica, a Tropicália está intrinsecamente associada com a ditadura militar em questão de como a crítica lhe aproxima. Sua análise de *Geléia Geral*, porém, é menos tendenciosa, atentando para um leque aberto de elementos estéticos não relacionados somente com a questão da política em si e com a ditadura. Neste ensaio, sobretudo, Vasconcellos faz uma interessante ressalva sobre a Tropicália, questionando se seu fim realmente aconteceu (17).

Ele também insiste em mirar a Tropicália como um movimento musical, como já dito (Vasconcellos 17). Todavia, em sua análise musical da Tropicália, suas colocações são pertinentes, mesmo que sejam restritivas. Ele diz:

Além de revelar criticamente a interpenetração cultural da contemporaneidade, como resultado da tecnologia dos meios de comunicação de massa, incentivou a

pesquisa (caso de Hermeto Pascoal e Walter Franco) o rigor instrumental, e afastou o decantado improvisado em relação às letras das canções. E *last but not least*, mostrou aos compositores que não faz mal a ninguém entrar em contato com as poéticas contemporâneas (É de todos sabido a aproximação entre a Tropicália e o Concretismo, movimento poético da década de 50) [. . .]. (18)

A observação é pertinente, mas restringe quando atém-se somente ao lado musical da Tropicália. É preciso adicionar que este fenômeno aqui reportado por Vasconcellos não se deu apenas na música tropicalista, mas sim em todo o corpus da Tropicália: no teatro, na literatura, no cinema, no design, etc. E esta observação de Vasconcellos é aplicável a todos os quatro críticos em questão. A Tropicália operou uma abertura das artes nacionais para a vanguarda internacional, revitalizando a cultura brasileira num momento em que ela corria o risco de se fechar em si mesma e se tornar xenófoba. Isso teria sido prejudicial ao Brasil se tivesse acontecido. Pelo contrário, com a abertura cultural que a Tropicália sugeriu, o Brasil foi capaz de produzir uma cultura forte e sem medos ou fobias do que vinha de fora. Salvou também o Brasil de adentrar um isolacionismo cultural que poderia ter tido consequências negativas. Hoje a cultura brasileira tornou-se uma referência mundial e os tropicalistas são, sem dúvida, grandes ícones do Brasil pelo mundo afora. Sua influência já é notável sobre artistas de várias partes do mundo ao longo de várias décadas. Estabeleceu-se uma imbricação de influências tanto de fora para dentro do Brasil, como de dentro do Brasil para fora. A Tropicália ainda hoje é fonte de inspiração para jovens artistas do mundo inteiro.³⁹

Contudo, no excerto acima, Vasconcellos não faz qualquer referência a Rogério Duarte e *Notas Sobre o Desenho Industrial* nem ele mostra como a Tropicália tornou-se daquele jeito: aberta, cosmopolita e integrada no debate teórico internacional, incorporando o

experimentalismo em sua estrutura. Inclusive, ele toca na questão do *mass media* – como o fez Augusto de Campos – mas não identifica sua origem estética dentro da Tropicália. Tanto Augusto de Campos quanto Vasconcellos entram na questão do *mass media* e da Tropicália como seu introdutor no Brasil em termos de movimento de vanguarda, mas não se ocupa como a gênese disto, ou seja: como a Tropicália se tornou pós-moderna e como se assenhorou dos meios de comunicação de massa. Decerto, não foi isso um acaso nem foi acidentalmente que ela adentrou este caminho. Em geral, os críticos em questão identificam-na como introdutora, mas não demonstram como. Este é um dos objetivos desta tese e me ocuparei inteiramente disto no terceiro capítulo desta mesma.

Via de regra, Veloso é diversas vezes citado por Vasconcellos – ao modelo de Augusto de Campos – assumindo ou sendo atribuído a ele a posição de mentor intelectual da Tropicália, e todas as análises que quero fazer permanecem apenas embasadas no campo da música popular. Por isso mesmo, a necessidade de sempre utilizar-se de análises críticas da música tropicalista como quase única forma de perquirir um sentido para o movimento. Por sinal, toda esta análise de letras foi em decorrência de esta primeira geração crítica, também referida como clássica, ter imputado a Caetano Veloso a posição de mentor intelectual do tropicalismo. Como já dito, este foi o primeiro dos grandes erros cometidos por esta crítica clássica. Embora Caetano Veloso fosse de fato o líder ou a figura de frente do movimento, ele não foi o mentor intelectual do mesmo. Décio Bar, em *O Design Gráfico Brasileiro Anos 60*, chega a chamá-lo de “teórico-mór do tropicalismo” (181). Não há uma correlação direta entre as duas funções, como veremos. Antes disto, porém, é preciso salientar que o design de Duarte continha, também, um ‘projeto’ estético para o Brasil. Não era apenas um cartaz, uma capa de disco, uma capa de livro, etc. O crítico Júlio Katinsky foi um dos poucos que enxergaram a profundidade estética por trás da obra

visual de Duarte. Sua análise da mesma transcende a obra de arte em si. Segundo ele, o design de Duarte, e sua ruptura com a Escola de Ulm – fortemente defendida pela Escola Superior de Desenho Industrial –, no Rio de Janeiro, representou um novo capítulo estético na história do Brasil. Talvez devido à tradição mais antiga e mais sólida de Escola de Belas Artes, fundada no Império, por isso mesmo mais conservadora, a preocupação em incorporar a indústria moderna ao projeto conduziu a se organizar uma escola que rompesse radicalmente com os padrões existentes. Assim fundou-se a Escola Superior de Desenho Industrial, tentando seguir o modelo de Ulm. Este modelo alemão não foi totalmente implantado por razões óbvias: pensado para uma situação muito particular do pós-guerra europeu, no meio social totalmente diferente, já de início apresentava dificuldades de organização bastante penosas. Mesmo assim, cumpriu o seu papel de estimular um debate que ainda conseguiu ser extremamente criador, como registram os trabalhos escritos de artistas ligados à “vanguarda” carioca, particularmente o pintor e gráfico Rogério Duarte (1939 -) e o poeta Ferreira Gullar. Estes artistas empreenderam um esforço significativo para desfazer as mistificações correntes nesse debate que, em última instância, toca tão perto o correto encaminhamento da autonomia nacional. Seus trabalhos situam-se nos finais da década de 1960, precisamente entre 1965 e 1968, e se encaminhavam para um promissor diálogo abruptamente silenciado a partir de 1969, como não poderia deixar de acontecer, quando o avanço das multinacionais tornou-se sereno e a importação do projeto se tornou uma insolente realidade cotidiana, a ponto de sensibilizar até mesmo um ministro de Estado, o senhor Severo Gomes, que, por sinal, foi rapidamente expelido do corpo decisório maior, considerado talvez um corpo estranho. A partir dessa data, a desinformação se instalou de tal modo que as jovens gerações se questionam até mesmo se existe uma atividade de “projeto” brasileira. Esta é uma dúvida que denuncia a mais completa desestruturação do pensamento no Brasil nos últimos anos.

Como observa o arquiteto Abrahão Sanovicz (1933 -): “o projeto, em geral, é demonstração e exercício da soberania. É através dele que podemos contribuir para racionalizar os caminhos para o desenvolvimento, o que só poderá ser alcançado através do contínuo exercício profissional dos técnicos brasileiros. Este cuidado com o projeto nada mais é do que a visão histórica, com a devida antecipação, do desejo de equipar nossas cidades (edificações e urbanização) nossa paisagem (estradas, pontes, viadutos, planos regionais) com obras esteticamente belas, programática e tecnologicamente funcionais, para que nossas cidades e seus entornos se tornem agradáveis para o uso e a vida”. Duvidar dessa condição, é duvidar da humanidade possível de milhões de pessoas. No entanto é compreensível que esta desesperança se instalasse: nos últimos anos o projeto incorporado ao “pacote fechado” foi tratado como mercadoria, condição ideal para o tecnocrata irresponsável. Com efeito, a “responsabilidade”, na mercadoria, é de quem vende, não de quem compra. Principalmente em um “mercado de oligopólios” como o atual. De outro lado, à “irresponsabilidade” do tecnocrata junta-se a inconsciência cívica visceral do industrial brasileiro, como observa o cientista José Reis: “existe por um lado, em nosso meio, uma longa tradição de indústria, sem pesquisa própria, ávida de comprar tecnologia fora e revendê-la com lucro, sem o menor interesse em criar algo novo, ainda que tecnologia intermediária ou coisa parecida. Dessa indústria provém, muitas vezes, o mais forte clamor contra a ciência básica e a tecnologia do mesmo tipo a que desenvolvidas. É que ela deseja, na verdade, depender de laboratórios de análises e teste oficiais, em lugar dos que poderia montar, sem perceber o maior alcance do caminho seguido pelos verdadeiros pesquisadores, seja em ciência, seja em tecnologia. Livre-nos Deus da ciência comandada por esse espírito exclusivamente utilitário e imediatista (Katinsky 945).

O design de Duarte confunde-se com um ‘projeto’ estético nacional para o Brasil, não nacionalista, mas internacionalista, de alta importância, segundo ele. Ele ainda frisa:

Todos estes textos mostram que se caminhava para a crítica das ideologias restritivas então em voga, e brutalmente impostas através de uma propaganda poderosa. Mas os acontecimentos posteriores desmentiram essa esperança e todos esses textos e os que se seguiram permaneceram gritos calados. (Katinsky 945)

O interessante é que, no capítulo subsequente a este de *Desenho Industrial* em questão, contido na *História Geral da Arte no Brasil*, intitulado *Comunicação Visual*, escrito pelo designer germano-brasileiro e crítico Alexandre Wollner, abertamente defensor dos valores ideológicos e estéticos da Escola de Ulm – e anacronicamente apontado por muitos como um dos criadores do design brasileiro – não faz sequer uma única referência ao nome ou à obra de Rogério Duarte e seu design ‘brasileiro’. É estranho que num artigo voltado para enaltecer os grandes comunicadores visuais do Brasil não exista sequer uma referência a Duarte. Isso resulta numa negação de Duarte e sua obra, ratificando o preconceito com o qual a Escola de Ulm no Brasil, representada pela Escola Superior de Desenho Industrial, e pesadamente criticada em seu princípio ideológico por Júlio Katinsky anteriormente, encara a obra e o legado de Duarte, seu dissidente ideológico e estético. Duarte, embora tenha sido um dos fundadores da ESDI – Escola Superior de Desenho Industrial – remanesce até o momento marginalizado da mesma e de sua história.

Katinsky projeta Duarte a um patamar bastante alto, como porta-voz não somente de uma linguagem de design brasileira, mas também como um dos criadores de possibilidades estéticas para o Brasil. Tem-se, assim, uma noção da perda da crítica tropicalista em termos de

fortalecimento da Tropicália e de si mesma enquanto movimento estético brasileiro. Na ‘falta’ de mananciais teóricos, a crítica elege a ‘alegoria’ como forma de expressão da Tropicália.

A partir daí, a aceitação da utilização das alegorias como a forma por excelência de expressão da Tropicália (Dunn 89) é uma prerrogativa. Na adoção da alegoria como “esfinge” comunicativa da Tropicália, os críticos em questão estabeleceram seu paideuma. A eleição da alegoria como célula de comunicação da Tropicália por excelência restringe seu próprio sentido que passa a estar diretamente vinculado àquela, quando, na verdade, a alegoria é apenas mais um elemento estético tropicalista. A eleição da alegoria como forma de expressão mor da Tropicália foi feita por causa da não identificação de um mentor estético para a Tropicália, nem de um “manifesto” estético, que eram típicos de movimentos de vanguarda no século XX, via de regra, inspirados no *Manifesto Comunista* de Marx e Engels. Vasconcellos elegeu a alegoria para realizar suas perquirições estéticas relativas ao tropicalismo. Sua interpretação de *Geléia Geral* adentra questões que a canção se propõe, sobretudo no que diz respeito à brasilidade e a alguns impasses aos quais *Notas Sobre o Desenho Industrial* debaterá. Em sua análise, ele divide a canção em duas partes, em termos de seu semântica:

A nosso ver, o procedimento básico que o percorre de ponta a ponta consiste na justaposição de dois temas, os quais, à fala de algo melhor, denominaremos universo tropical e universo urbano-industrial. O primeiro possui o seguinte âmbito semântico: exuberância da natureza, pitoresco nacional, incorporação do rústico (arcaico) e do folclore. O segundo, faz referência aos aspectos do contexto industrial, principalmente aos costumes e meios de comunicação em massa. (Vasconcellos 18)

O que mais interessa aqui não é a análise da música em si, mas como esta é feita em termos críticos. Vasconcellos dividiu a canção em duas partes em termos de semântica: a primeira e a segunda. Na primeira, ele identifica elementos do ufanismo tropicalista – que remete também ao Romantismo, sobretudo a José de Alencar. A segunda parte, refere-se à questão industrial e à questão dos meios de comunicação em massa ou *mass media*. Esta análise, indiretamente, mostra a dialética existencial em que vivia o Brasil naquela época. Por um lado, o lado pitoresco, natural do Brasil, do outro, a cultura estrangeira, o internacional. A Tropicália colocará em síntese dialética o local e o internacional, gerando um *conceito brasileiro* ou um *discurso brasileiro* a partir disto.

Em *Notas Sobre o Desenho Industrial*, Rogério Duarte já identificava isto como uma boa saída para alguns entraves estéticos pelos quais o Brasil passava naquela época. O ensaio de Duarte propõe exatamente isto: a criação de um *discurso estético brasileiro*, como Katinsky apontou anteriormente, embora não tenha estabelecido uma relação entre aquele e a Tropicália ou a pós-modernidade. Quando Duarte cita o exemplo de Lina Bo Bardi e suas soluções para os impasses dos *design* brasileiro naquela época, ele aponta uma saída (130). Não se deve assimilar o que vem de fora sem nenhum tipo de deglutição antropofágica. Formas importadas sem passarem pelo crivo da brasilidade são perigosas e podem passar de uma solução fácil para um grande e novo problema ao mesmo tempo. Assim, a questão semântica identificada na letra de *Geléia Geral* é pertinente a *Notas Sobre o Desenho Industrial* e mostra uma concatenação de ideias. No terceiro capítulo desta tese eu investigarei todo este diálogo entre *Notas Sobre o Desenho Industrial* e o legado da Tropicália, elucidando o enigma da influência de Rogério Duarte sobre seus companheiros. Por ora, quero limitar-me apenas a identificar este diálogo indireto entre o pensamento anterior de Duarte e posterior de Gilberto Vasconcellos.

O ensaio sobre *Gelêia Geral* é o menos tendencioso de Vasconcellos em *Música Popular*. No mais, a Tropicália é encarada como uma verdadeira “parafernália” intelectual investida contra a ditadura ou como uma arma política poderosa que deveria ser utilizada quiçá para uma revolução. Sendo a canção tropicalista aquela manifestação que mais se tornou popular dentre todo o corpus criativo da Tropicália, ela passa a ser eleita a forma de expressão tropicalista mais legítima. A crítica daquele momento cometeu lapsos sérios, discriminando as outras expressões tropicalistas desta época. Muito deixou de ser investigado ao incluso ao paideuma crítico. Se Vasconcellos e Augusto de Campos deixaram claras suas dúvidas quanto às declarações de Veloso e Gil quanto ao fim da Tropicália, ambos não se mostraram comprometidos com uma investigação mais minuciosa em termos de abrangência do corpus criativo da Tropicália. Vasconcellos, em seu texto crítico, preocupa-se em mostrar como a vanguarda musical não morre com a declaração de morte da Tropicália. No entanto, é enfadonho que ele tenha apenas Veloso como seu objeto de análise e que, ao mesmo tempo, ao falar de um só, ele estenda a parte ao todo. Esta vanguarda estética que ele estava investigando continuava de fato e Veloso era apenas um dos muitos artífices e fontes que poderiam ser investigadas. Com os olhos completamente voltados para a vanguarda no pós-tropicalismo, ele inclui também Walter Franco em seu cabedal de análises.

Ao mencionar o LP *Araçá Azul*, de Veloso, Vasconcellos infere:

Por outro lado, em *Épico*, a faixa mais inventiva de *Araçá Azul*, e que traz um arranjo de Rogério Duprat, Caetano se vale do *ready made* (a incorporação do material não musical que deve a cada instante nos surpreender) para tocar de maneira crítica um na raiz do *divertissement*, essa ideológica função musical que tantos vínculos mantém com efeitos da divisão social do trabalho. (41)

É como se, naquele momento crítico histórico, a música só fosse interessante e só fosse algo em si se tivesse alguma relação com alguma ideologia de esquerda; uma relação que muitas vezes ela mesma não requeria para si. Na verdade, Veloso estava se reapropriando e dialogando com a linguagem visual de Rogério Duarte. O *ready made*, ao contrário do que julgara Vasconcellos não era algo novo em termos de estética tropicalista. Ele é originário das artes visuais e, dentro do contexto da Tropicália, Duarte fora o primeiro a utilizá-lo. Em nenhum momento Vasconcellos conceitua este diálogo interno dentro da própria Tropicália, ou seja: havia um trabalho eminente de criação coletiva que era realizado sem a percepção da crítica. Havia, também, uma intertextualidade intensa entre os artistas tropicalistas e suas criações. No caso do *ready made* identificado por Vasconcellos na obra de Veloso, tratava-se de mais uma influência de Duarte na obra do amigo.

A capa do LP de Caetano Veloso de 1968 é exemplo de *ready made*.

A primeira capa que eu fiz foi a capa do disco de Caetano Veloso que tem *Alegria, alegria*. Era uma espécie de *ready made* porque aquela ilustração era um padrão, como certos tipos de gravura 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 em poesia. Na ocasião, eu utilizava um trabalho já existente, fazia 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 140)

O uso do *ready made*, pois, provinha da linguagem visual de Duarte no tropicalismo e, depois, é reapropriado por Caetano Veloso em sua linguagem musical e literária. Contudo, nesta passagem das artes visuais para o campo da música e para a literatura tropicalista, o *ready made* é reutilizado sob a forma de outra linguagem. Nas letras de Veloso, na verdade, o que ele utiliza é a colagem textual, também denominada de intertextualidade, típica da pós-modernidade e da qual a Tropicália se torna introdutora no Brasil. Vasconcellos refere-se ao que Veloso fazia no LP *Araçá Azul* como *ready made* pois a crítica tropicalista especializada do Brasil naquela época não demonstrou conhecer apropriadamente a pós-modernidade e seus quinhões estéticos. Tanto Vasconcellos quanto Schwarz demonstram demasiada preocupação em ‘politizar’ a Tropicália e demonstrar como a música tropicalista pode ou deve estar relacionada com os interesses estéticos defendidos pelos próprios críticos. A história mostra que a Tropicália tinha sua própria agenda estética independente na qual havia espaço para uma agenda política, mas esta não pode ser tratada como a única. Ela também mostrou que a Tropicália era muito mais complexa do que julgaram os críticos em questão.

Embora Vasconcellos critique o apelo político e ideológico que a canção de protesto assumia naqueles dias, ele próprio comete o mesmo equívoco em sua análise (42). Neste intuito, ele cita um órgão que foi essencial neste processo de politização a qualquer custo na música brasileira naquela época, o CPC da UNE. Houve uma espécie de romantização do povo e Vasconcellos, citando José Paulo Netto infere que há uma fetichização do povo como entidade histórica (42). É um ponto essencial para compreender sobretudo a análise de Roberto Schwarz que lançou sobre a Tropicália seu olhar sociológico marxista dogmático sem outras preocupações além destas. Aprisionar a Tropicália, de orientação pós-modernista, dentro da previsível agenda estética do marxismo é paradoxal, sobretudo se o intuito é a perquirição genética e existencial de

tal movimento, especialmente se a única de suas expressões levadas em consideração é a música. Perceber que o problema em questão na análise da música é sempre olhado pelo viés social e político é mérito de Vasconcellos, mas ele apenas dá continuidade ao mesmo processo que está criticando, ele não o transforma. É por isso mesmo que Schwarz levantou suas questões sobre uma certa dualidade existencial da Tropicália, como se ela não ficasse tão clara quanto deveria parecer. A tal dubiedade é que a Tropicália já havia percebido essa tendência cpcista de influenciar a música e torná-la elemento de agitprop (Vasconcellos, 42). Desta forma, caso a Tropicália aceitasse a agenda estética marxista do CPC, ela estaria eliminando dela os elementos mais relativos a si própria assim como outros valores estéticos que, embora não estivessem tanto em voga naquela época, resultaram fortalecendo-a ainda mais. Esta desconfiança com que a Tropicália encarava a agenda estética marxista do CPC da UNE não é por acaso. Duarte havia sido diretor de criação visual na UNE em 1962 e, mesmo muito antes da eclosão do movimento tropicalista, ele já tinha problemas estéticos com a UNE. Inclusive foi lá onde ele recebeu o apelido pelo qual ficaria estigmatizado pelo resto da vida: Rogério Caos, alcunhado por Vianinha.

Na UNE, onde eu fazia toda criação visual, meu apelido era Rogério Caos. O Vianinha me botou esse apelido. Aqueles bons moços universitários precisavam da minha pimenta para temperar sua comida, mas precisavam que eu lhes mudasse completamente o cardápio. Para que ideias, que não fossem da cartilha do Estevam, não contaminassem o CPC, procuravam fazer de mim uma deformada caricatura. No entanto, foi através da nossa linguagem que aqueles temas se tornaram interessantes. Mas eu era baiano, não podia compactuar com o racismo valado de uma esquerda que faturava o marketing da dissidência, mas

que nunca saía do status burguês. Essa esquerda, com seus mitos, perseguia sutil e eficazmente as imagens que não correspondessem ao seu credo. (Duarte 13)

Por isso a Tropicália evitou tendências como a do CPC e, desde seus primórdios, sendo Rogério Duarte seu único representante baiano no Rio, já existia este choque estético e ideológico entre a percepção baiana do Brasil e a percepção carioca que, a Tropicália, também colocaria em choque. Mais tarde, quando os outros baianos chegam e a Tropicália passa a tomar seu corpus definitivo, essas dissidências só aumentariam. Por trás de todo o credo dito de esquerda, pregado pelo CPC da UNE, como mostra Duarte, havia um dogmatismo autoritário importado sobretudo da cartilha do Partido Comunista, sediado em Moscou. Embora a Tropicália tenha tido seu lado político e social – explicitamente mostrado em algumas letras – ela resguardou-se ao direito de manter outros elementos estéticos vinculados a outras cartilhas estéticas, por isso Schwarz dubitou-a, o que lhe confere a posição mais sectária dentre todos os críticos em questão – por haver lançado sobre ela o olhar mais alienado de todos. Neste sentido, Vasconcellos é o primeiro crítico tropicalista (ou pós-tropicalista) a criticar a crítica da música popular brasileira. Quando ele criticou a fetichização do povo por parte dos setores sofisticados da cultura, sobretudo relacionados com a música popular, estava levantando um importante debate. A música passou a inventar um povo que de fato não existia, ou talvez existisse apenas numa parcela pequena da população. Esta tendência deu-se por influência do CPC e da aproximação cada vez mais obrigatória das ideologias de esquerda. Segundo Vasconcellos, “A Tropicália iria pôr fim ao mito populista da redenção popular que perseguiu a canção de protesto, iria reagir através de nota cética, instaurando um sentimento de impasse na MPB” (44). Ele compreendeu a Tropicália muito melhor do que Schwarz pois enquanto o primeiro auscultara o fenômeno e lhe interpretara de dentro para fora em termos estéticos, o segundo lhe buscava

encaixá-la num modelo e lhe dubitava como se ainda não tivesse certeza de que eles eram de fato quem ele queria achar que eles fossem e não pelo que eles se propunham a ser independente do que ele achasse ou não. Suas questões em torno da Tropicália são típicas da agenda marxista e nenhuma de suas respostas parecem lhe aprazer por não concordarem completamente com sua visão. Sendo assim, Vasconcellos parte da análise para as conclusões, enquanto Schwarz parte das perguntas para as respostas. São dois caminhos diferentes e por isso a análise de Vasconcellos se mostra mais vigorosa e menos restrita, embora recaia no clichê.

A Tropicália colocou fim ao mito do povo como entidade redentora, como disse Vasconcellos. O que a canção de protesto almejava era incitar as massas populares para uma suposta revolução, aos moldes da Revolução Cubana. Revolução esta que jamais aconteceu, provando que a nota cética tropicalista estava correta. Mesmo quando protestava, a Tropicália não obedecia aos moldes tradicionais da canção de protesto (45). Foi exatamente isto isto que lhe garantiu o lugar que hoje tem na história. Sua dialética complexa ainda é atual e não foi dizimada pelo tempo como aconteceu com a canção tradicional de protesto. Esta atualidade estética tropicalista situa-se no fato de ter na ambiguidade uma de seus elementos de base, estabelecendo uma dialética vigorosa – a mesma dubiedade criticada por Schwarz e vista de forma inferior. Seu olhar sectário sobre a Tropicália não foi capaz de compreendê-la em sua totalidade.

Sobre isto aponta Vasconcellos:

A Tropicália situa-se em dois planos: a crítica à musicalidade do passado e crítica ao miúdo engajamento da canção de protesto. Reveste-se, por outro lado, de dupla determinação: surge como uma reação aos acontecimentos de abril de 64, ao mesmo tempo em que transcende o novo quadro político-institucional implantado no país. Do ponto de vista cultural, ela significa a primeira formulação, ao nível

de MPB, da deglutição estética estrangeira e a consequente superação do tradicional nacionalismo musical. E mais ainda: surge como um ponto nevralgico à compreensão da dependência cultural, como veremos adiante”. (45)

Ele aborda a questão da Tropicália levando em conta não somente o lado político, mas demonstrando uma compreensão estética dos valores que permeavam a mesma. Ele destaca a questão do local e do universal, do nacional e do internacional que são dois eixos importantes da estética tropicalista. E não somente isto: ele adentra a questão da deglutição antropofágica, que como se sabe, está relacionada com o tropicalismo de forma intrínseca. Em *Notas Sobre o Desenho Industrial*, Duarte aborda Oswald de Andrade. Na verdade, há um diálogo extremo entre *Notas Sobre o Desenho Industrial* e a Antropofagia. Não somente com a Antropofagia, mas com a Semana de Arte Moderna, em geral. Primeiramente, Duarte tece críticas originais à Semana de Arte Moderna. Ele pondera, “É de estranhar que o movimento de 1922 não tenha introduzido entre nós conceitos de então sobre o desenho industrial. Um movimento típico de uma descoberta da vida moderna se restringiu às manifestações artísticas tradicionais” (Duarte 129). Obviamente, é de se estranhar que, sendo o design a arte da indústria por excelência e estando ele relacionado com as transformações da vida moderna ocorridas na Europa, não tenha sido parte da agenda do nosso Modernismo. Não houve um design modernista brasileiro naquele momento, assim como não houve uma fotografia modernista – não se conhece até hoje um artista daquele movimento que tenha levado a fotografia ao ponto de arte, embora fotografias tenham sido feitas – ou ao menos um cinema modernista no Brasil de 1922. Somente muito depois é que os mesmos surgem, mas muito posterior à Semana de Arte Moderna. Nosso Modernismo não era tão moderno quanto foi, julgado como um movimento que tinha como eixo a introdução de uma vida moderna no Brasil. O design, enquanto arte, estava diretamente ligado à problemática

estética que o Modernismo brasileiro estava querendo resolver: a aproximação do Brasil do mundo industrial, etc.

Duarte argumenta:

O termo futurista designou o movimento de 22, e Marinetti chegou a ser considerado um dos seus maiores influenciadores, nem se tocando no nome de Antonio de Sant'Ellia, extraordinário arquiteto e homem de visão das relações entre arte e indústria, que tantas vinculações teve com o movimento futurista italiano”. (Duarte 129)

Este espaço entre a arte e a indústria ou mesmo este choque é justo onde o design inicia sua trajetória. Ele é arte da indústria por excelência pois fora criado para anunciar produtos da indústria para as grandes massas que se tornam consumidores em potencial para os produtos anunciados. É este o conceito que Duarte tem sobre a Semana de Arte Moderna e é a partir daí, desta percepção acurada destes “detalhes” que ele extrairá algumas das posturas estéticas da Tropicália. Este conhecimento dos erros de 1922 que a Tropicália herda não é por acaso, pois. Na verdade, ela retoma as conquistas de 1922 quanto às *derrotas* do mesmo movimento modernista. Isso pois Duarte também apontou as fraquezas estéticas da Semana de Arte Moderna. As análises de Vasconcellos citadas previamente citadas ilustram o lado tropicalista que é herdeiro direto da tradição de 1922, que, por sua vez, foi herdeira do Romantismo. A questão da compreensão do estrangeiro, do alheio, e a equação com o local, a estética local, os problemas locais, etc. É exatamente no choque dos dois que a Tropicália produz sua síntese dialética. Todavia, a Tropicália incorpora a arte industrial – o design – ao seu cabedal teórico, assim como cinema – que haviam sido negligenciados na Semana de Arte Moderna. A Tropicália não se limitou somente às artes tradicionais como a Semana de Arte Moderna. Nela, o design

teve um papel essencial na concepção do próprio movimento tropicalista, por isso mesmo a obsessão tropicalista com o *mass media* ou de comunicação de massa. Duarte havia munido a Tropicália desta preocupação justo porque sabia que em 1922 os modernistas haviam falhado neste quesito.

Ainda com relação ao pensamento de Duarte relacionado ao Modernismo ele mesmo diz: “Por uso entendemos um contato operatório entre sujeito e objeto. Poderíamos dizer também, em ver de conteúdo operatório, relação consumatória ou mesmo antropofágica, para usar um termo de Oswald de Andrade” (115). Trata-se do problema entre uso e contemplação da obra de arte, o que gera um impasse: a obra de arte é apenas para a contemplação ou também pode ter um uso prático? Caso sim, ela se torna um produto. Justo aí reside um dos principais problemas da pós-modernidade: a reprodução da obra de arte e sua consequente comercialização. A destruição do original – ou mesmo desvalorização dele – é de uma violência muito grande em termos de conceitos estéticos. Duarte, quando levanta este problema, estava ciente do que do problema que estava ao seu redor: arte para poucos eruditos ou arte para consumo das massas? Este é um dos eixos centrais da Tropicália – a dialética entre arte e consumo. Christopher Dunn endereça o problema, grifando que Gil e Veloso abraçam a cultura comercial e mass-mediática de São Paulo com franco entusiasmo, enquanto que Tom Zé encarava o mesmo problema de forma mais irônica e cética (105). Não é por acaso esta relação entre a Tropicália e o consumo, via *mass media* ou cultura de massa. Duarte já havia salientado teoricamente este problema e havia também apontado soluções para o mesmo em 1964. Anos mais tarde, a Tropicália abordará esta questão sobre arte e consumo de forma complexa, sobretudo em sua ala musical, que, afinal, lidava abertamente com a questão do *mass media* e que era parte do mesmo por estar vinculada à indústria e ao entretenimento. Era nesta importante ala que a Tropicália falava de forma menos

erudita e em termos mais digeríveis já que era direcionada ao público que consumia música popular brasileira.

Relacionado a este mesmo problema, Vasconcellos argumenta:

A produção artística do chamado grupo baiano resolveu ou equacionou sob outro ângulo, os principais obstáculos com que se defrontaram os anteriores movimentos musicais no Brasil. Mas no seu combate à tradição, ele não caiu no engodo vanguardeiro de recusar in totum a herança musical do passado. (45)

É por isso que ele capta de forma indireta tudo isto conceituado por Duarte em 1964. Mais uma vez, há uma conexão entre a teoria Duartiana e os postulados teóricos de Gilberto Vasconcellos. A colocação de Gilberto Vasconcellos é válida, adicionando-se apenas que isto não se deu somente a nível musical, mas em todas as alas na qual a Tropicália militava e a música era apenas uma delas. Era a mais conhecida, sem dúvida, mas não a única.

Vasconcellos com relação a esta mostra-se perceptivo e nota as nuances existenciais da Tropicália em sua música. Ela não se enquadrava completamente, ou pelo menos não queria se enquadrar, dentro dos moldes da canção de protesto. Representando um passo adiante já que colocava outro nível à questão política na MPB (47). E foi por isto mesmo que Roberto Schwarz encontrou tantos problemas relacionados à Tropicália e sua estética: pois a Tropicália não requeria para si encaixar-se nos moldes da época, pelo contrário, ela se aproximava destes e os subvertia à sua própria vontade e seu principal meio para fazê-lo era a Antropofagia de Oswald de Andrade, que Duarte menciona em *Notas Sobre o Desenho Industrial*, e já analisados aqui. Neste ponto, surge mais uma intersecção entre o pensamento anterior de Rogério Duarte e o pensamento posterior de Gilberto Vasconcellos. Com relação à Tropicália ele diz:

Seu maior mérito talvez resida no fato de ter divulgado a ideia crítica da Antropofagia (a qual se confinava antigamente apenas nos limites do âmbito literário) numa faixa social mais extensa, de vez que se valeu de um médium cultural mais acessível como a rádio, o disco, a TV – veículos que já estão permeados, do ponto de vista social, de significado ambivalente. (Vasconcellos 50)

Anteriormente, mostrei como a Antropofagia de Oswald de Andrade foi levada em consideração por Duarte em *Notas Sobre o Desenho Industrial*, como meio estético entre meios distintos, ou seja: a forma operacional em que esta nova estética deveria funcionar. A *Antropofagia* é estendida pois à música, literatura, *design*, cinema, etc—sobretudo no próprio *mass media* que está no centro da questão, uma outra intersecção entre o pensamento de Duarte em *Notas Sobre o Desenho Industrial* e Vasconcellos, mais de vinte anos depois. Quando de sua crítica ao Modernismo no Brasil, Duarte inferiu: “o termo futurista designou o movimento de 22, e Marinetti, chegou a ser considerado um de seus maiores influenciadores” (129). Ele criticava os apegos demasiados à forma e aos moldes estéticos aplicados pelo Modernismo em 1922.

Mais de 20 anos depois, Vasconcellos chegava à mesma conclusão, com relação ao desapego com que a Tropicália tinha em relação à fórmulas herméticas fechadas, optando pela abertura e pela irregularidade em sua forma estética:

Antes de tudo porque em nosso país – um dos lugares em que mais se fala em vanguarda nos domínios literários – a ideologia formalista acabou por esvaziar, à maneira incestuosa, a dimensão social, cultural, e política do conceito de vanguarda. Certo, não se pode compreender a vanguarda em termos políticos imediatos, isto é, em termos de classe social. Todavia, contra a tendência

formalista que reifica a linguagem, seria bom lembrar que o conceito de vanguarda nasceu repleto de conotação política. (Vasconcellos 52)

É a mesma conclusão à que Duarte chegara mais de 20 anos antes. Vasconcellos tem uma postura bastante aberta em relação à vanguarda e seu papel social e político também, além de estético. Ao identificar esta complexidade existencial na postura da Tropicália, Vasconcellos está identificando também os postulados teóricos de Duarte no bojo de sua análise, embora não faça qualquer menção ao nome de Duarte ou a *Notas Sobre o Desenho Industrial*. O diálogo é claro e fica patente à influência de Duarte na estética da Tropicália: a associação também de aspectos sociais e políticos a seu corpus teórico, o que expande seu próprio significado. Adotando a mesma posição em relação à Tropicália como um movimento que perpetrrou o absurdo como imagem única de nosso país, Vasconcellos parece discordar de si mesmo ou do que demonstrara antes. Suas opiniões por vezes são extremamente paradoxais em relação à Tropicália. Por um lado, a compreende e a decodifica, por outro a chama de absurdo – concordando com a postura de Roberto Schwarz. Vasconcellos concorda também com Schwarz tendo a alegoria como célula de expressão estética da Tropicália por excelência, tendo por isso uma limitação estético-ideológica. À luz de *Notas Sobre o Desenho Industrial*, tais postulados necessitam ser revistos. A alegoria pode ainda ser vista como célula de expressão tropicalista, mas tendo sempre em questão *Notas Sobre o Desenho Industrial*. Defendendo a postura cética de Schwarz em relação à Tropicália, Vasconcellos aponta para o filósofo húngaro Gyorgy Lukacs como sendo a fonte provedora de arcabouço teórico usado por Schwarz, em seu debate. No entanto, em 1964, Duarte cita o mesmo Lukacs em sua conclusão de *Notas Sobre o Desenho Industrial*: uma conclusão que prova estarem equivocados tanto Schwarz quanto Vasconcellos nesta aproximação da Tropicália: “Não adianta querer usar o *mass media* sem se comprometer com seu conteúdo, que é

a própria épica coletiva, onde não há lugar para a intelectualizada decadência esteticamente interessante” (Duarte 132).

Não provem quando tanto Vasconcellos quanto Schwarz acusam a Tropicália de não ver a possibilidade de inserção do Brasil naquele processo histórico em curso sem possibilidade de transformação (53). É exatamente o contrário, e a citação de Duarte prova isto quando já concluindo *Notas Sobre o Desenho Industrial* e levando em conta todo seu argumento ao longo do seu discurso. Quando Rogério Duarte menciona a épica coletiva ele está inserindo não só a Tropicália mas o Brasil dentro do contexto das possibilidades de transformação. Em momento algum, Duarte nega ao Brasil esta possibilidade. Ao contrário, ela fica cada vez mais patente e é isto que a Tropicália colocará em prática e hoje sabemos que é um fato. Assim, é preciso revisar o uso da alegoria como célula primordial de expressão ou de veiculação da estética da Tropicália, sob pena de restrição teórica, já que as alegorias são limitadas em sua estrutura semântica.

Embora não tenha uma definição própria acerca de Celso Favaretto e sua posição acerca da Tropicália, Mirella Lima efetua algumas observações pertinentes sobre algumas das posições estéticas de Favaretto com relação à Tropicália. As que mais se sobressaem são o diálogo entre a Tropicália e o Concretismo e a herança antropofágica (97). No entanto Mirella Lima aponta outro clichê da crítica clássica tropicalista: Favaretto se aproxima da Tropicália também pelo viés de sua ala musical. Para ele:

Procurando articular uma nova linguagem da canção a partir da tradição da música popular brasileira e dos elementos que a modernização fornecia, o trabalho dos tropicalistas configurou-se como uma desarticulação das ideologias que, nas diversas áreas artísticas, visavam a interpretar a realidade nacional, sendo objeto de análises variadas – musical, literária, sociológica, política. (11)

Dos quatro críticos clássicos da Tropicália em questão, Favaretto é o único que apresenta uma visão totalizante da Tropicália. Isto é, ele revela conhecimento desta mesma vanguarda estar se manifestando em outras formas de arte que não só a música. Mostrando que a mesma estava também na literatura, na sociologia, e mesmo na política. A Tropicália tinha sim intuítos políticos. Em entrevista a mim, Jards Macalé endossa esta premissa, tendo inclusive alas radicais, moderadas, etc. A Tropicália era permeada de uma tentativa de uma “política tropicalista”. Mais tarde, José Carlos Capinan termina por romper com o grupo tropicalista e se filia ao Partido Comunista Brasileiro, que a Tropicália encarava com muita cautela. Embora não tenha notado que ela se manifestava também nas artes visuais, *design*, cinema, teatro, etc. com tudo, o simples fato de haver aberto o leque compreensivo e de haver notado outras manifestações da estética tropicalista em outros *fronts*, além da música confere a Favaretto um lugar único dentro da crítica clássica. Paradoxalmente, ele próprio não explora tal possibilidade de exploração crítica, limitando-se também apenas à crítica musical do movimento. Favaretto utiliza-se também de outro termo importante: o Projeto de modernização do Brasil, que era patente da Tropicália. Em seu *Diário de Bordo*, à caminho de Londres, tendo como companheiro de viagem o também tropicalista Torquato Neto, Hélio Oiticica revelou que havia ouvido de Rogério Duarte uma declaração de que a Tropicália era um desejo amoroso de modernidade para o Brasil. E a resposta de Duarte para ele e Torquato Neto parece ser plausível. É exatamente esta a mensagem que se extrai de *Notas Sobre o Desenho Industrial* como um todo e principalmente no final. Trata-se de um longo inventário da história da arte e da vanguarda internacional relativa à indústria. Ao situar o Brasil dentro daquele longo e vasto panorama internacional e apresentar caminhos e soluções para o problema da inclusão estética do Brasil, Duarte estava propondo esta modernização não somente nas artes mas também na vida e na sociedade. Em sua análise, há a

inclusão dos diversos setores relacionados à sociedade de consumo e seus paradigmas. Por isso mesmo ele criticou a Semana de Arte Moderna que excluiu o *design*, o cinema, e a fotografia, que são artes relacionadas à sociedade industrial e de consumo. Quando o Modernismo se atém apenas às artes tradicionais, está negando seu próprio propósito de modernizar o Brasil. Favaretto, pois, apresenta uma considerável intersecção com o pensamento de Rogério Duarte. Ao identificar na Tropicália este pungente desejo de modernização do Brasil Favaretto apresenta também sua tentativa de elucidar as origens da Tropicália. Seu equívoco é supor, como os outros, que a Tropicália tenha origens na música, quando já sabemos que este não é o caso; a música foi a última expressão a surgir na Tropicália, inclusive encerrando a parte de movimento da mesma.

Favaretto diz:

“O tropicalismo surgiu, assim, como moda, dando forma a certa sensibilidade moderna debochada, crítica e aparentemente não-empenhada. De um lado, associava-se à moda ao psicodelismo, mistura de comportamentos *hippie* e música pop, indiciada pela síntese de som e cor; de outro, a uma revivescência de arcaísmos brasileiros, que se chamou de “cafonismo”. (10) De fato houve uma moda tropicalista – inclusive relacionada com a alta costura com Zuzu Angel – porém não significa que a Tropicália tenha surgido já neste período. É até paradoxal supor isto: a moda é catalisadora de todo um processo estético que vem sendo gestado ao longo de muitos anos. Ela não inicia uma estética, pelo contrário, ela consolida. Favaretto traça um pequeno inventário de influências relacionadas a esta moda tropicalista. Ela havia, para criar tal, deglutido antropofagicamente o movimento *hippie* americano assim como elementos da música pop inglesa, através das roupas de Carnaby Street em Londres. Havia deglutido também o psicodelismo de Timothy Leary com suas alusões a som e cor. De repente, a Tropicália havia aberto as portas do Brasil para toda a cultura de ponta de vanguarda estrangeiras mas sem deixar

de adicionar a elas o elemento brasileiro. A vanguarda estrangeira passava assim pelo crivo da brasilidade.

Há um ponto obtuso relacionado a esta análise de Favaretto: ele sempre atribui o elemento arcaico ao Brasil enquanto que atribui ao estrangeiro o elemento vanguardista dentro desta dialética tropicalista. Isto é a dialética da qual vai surgir a estética tropicalista.⁴⁰ Note-se que a Tropicália vinha munida de vanguardas brasileiras como o Concretismo e, neste sentido, não era um elemento arcaico, pelo contrário, era uma nova vanguarda mundial. Assim sendo, a Tropicália fornecia elementos de ponta da vanguarda brasileira ao discurso internacional também. Oferecia, da mesma forma, todo seu experimentalismo com a música dodecafônica, serial, e sua fusão com elementos da Bossa Nova e do Rock. Assim, a Tropicália promoveu um manancial estético de vanguarda sofisticada e não foi passiva em seu *modus operandi*.⁴¹

Favaretto prossegue: “Os tropicalistas não desdenharam este aspecto publicitário do movimento; sem preconceitos, interiorizaram-no em sua produção, estabelecendo assim uma forma específica de relacionamento com a indústria da canção” (10). Ele volta a abordar a questão da relação da Tropicália com o *mass media* e a indústria de consumo, relacionada à indústria do entretenimento. Os termos grifados por Favaretto estão diretamente ligados ao pensamento de Duarte em *Notas Sobre o Desenho Industrial* quando ele propõe indiretamente a criação de toda uma linha de produção tropicalista, uma indústria Tropicalista, na qual há toda uma equipe (industrial) e na qual cada um desempenha seu papel: há o compositor, o poeta, o cantor, o *designer* das capas dos discos ou programador visual, o empresário tropicalista, o produtor tropicalista, o cenógrafo tropicalista e o figurinista tropicalista. Acontece a substituição de uma indústria por outra, nacional. É aí que entra também a propaganda tropicalista na qual Duarte era um dos homens responsáveis, tendo em vista que seus cartazes visavam anunciar seus

“produtos” tropicalistas. Como falou Favaretto, tudo isto está vinculado ao relacionamento da Tropicália com a indústria da canção ou do entretenimento, mas não apenas a ela. Havia outros tipos de relacionamentos como no cinema, no caso do cinema novo de Glauber Rocha, que também propunha uma outra forma de indústria ou anti-indústria cinematográfica.

Favaretto mostra:

Procurando articular uma nova linguagem da canção a partir da tradição da música popular brasileira e dos elementos que a modernização fornecia, o trabalho dos tropicalistas configurou-se como uma desarticulação das ideologias que, nas diversas áreas artísticas, visavam a interpretar a realidade nacional, sendo objeto de análises variadas – musical, literária, sociológica, política. Ao participar de um dos períodos mais criativos da sociedade brasileira em sua história, os tropicalistas assumiram as contradições da modernização, sem escamotear as ambiguidades implícitas em qualquer tomada de posição. Sua resposta à situação distinguia-se de outras da década de 60, por ser auto-referencial, fazendo incidir as contradições da sociedade nos seus procedimentos. Empregava as produções realizadas ou em processo, pondo-as em recesso, deslocando-as de modo a subtrair sua prática à redução a um movimento particular do processo de evolução das formas existentes, com o que fica marcada uma posição de ruptura. (11)

O excerto converge com o pensamento de Rogério Duarte em *Notas Sobre o Desenho Industrial*. Favaretto está indiretamente se referindo a alguns dos pontos mais importantes apontados por Duarte em seu texto. Primeiro, a rearticulação não só da música mas também da arte, aliando a tradição com a vanguarda. Não apenas isto: o eixo teórico da Tropicália requeria para si o estabelecimento de uma dialética complexa. Esta dialética buscava a síntese dialética de

diversos elementos aparentemente opostos. Todos os críticos analisados aqui fizeram algum tipo de menção a estes elementos opostos mas nenhum falou em síntese dialética entre estes elementos. A síntese é um elemento importante dentro desta suposta aparente justaposição de elementos opostos. Era da síntese que surgia o elemento brasileiro ou o discurso brasileiro – que todos os críticos mencionaram sem elaborá-lo propriamente. Toda esta complexidade está relacionada ao pensamento de Duarte expresso em *Notas Sobre o Desenho Industrial*. Quando ele reivindica a antropofagia de Oswald de Andrade como meio para efetuar esta nova estética, obviamente, ele está em consonância com toda uma tradição que se estende até José de Alencar. Não há como negar ou como evitar inserir Duarte e seu pensamento dentro desta tradição. No entanto, ele adiciona sua própria contribuição a esta tradição ao incorporá-la no universo da indústria relacionada à arte e ao consumo. E também ao estabelecer a totalidade do discurso enquanto espaço desta. Por isso, a Tropicália se expande à literatura, à música, ao teatro, ao cinema, ao *design* e mesmo à moda *fashion* tropicalista de Zuzu Angel, que embora nada tivesse em relação ao grupo tropicalista, estava ligada à estética do mesmo. Favaretto enxerga bem ao perceber esta totalidade do discurso tropicalista. Embora pareça não saber como dissecá-lo ele prefere apenas ater-se ao âmbito da música, o mais óbvio de todos.

Refletindo sobre *Notas Sobre o Desenho Industrial* Duarte diz:

A essência do tropicalismo era um desejo amoroso de modernidade para o Brasil. Em todo um ponto de vista que estava, e continua, reprimido, em que naquele momento histórico a gente pode veicular. Foi um movimento de êxtase, de criatividade real e que alimentou e alimenta até hoje este país. Foi talvez o momento mais moderno do Brasil no sentido de que ele era um movimento ligado a uma civilização contemporânea e de massas, sem ranços, sem compromissos, ou

peias ideológicas, com facções de esquerda ou de direita. Era a própria inteligência brasileira se manifestando em que uma potencialidade brasileira se apresentou. (137)

É bastante semelhante a abordagem que Duarte fez de suas próprias ideias em *Notas Sobre o Desenho Industrial* e o que Favaretto delibera acerca da Tropicália. Duarte não busca ater-se a nenhuma peia ideológica – ele passa por várias, mas sem prender-se a nenhuma delas. Anos depois, a Tropicália causaria estranhamento ao não ser de ‘esquerda’ e nem de ‘direita’, ao abarcar tanto a cultura do Brasil, quanto a cultura estrangeira, etc. Era um momento único, na vida cultural brasileira naquele momento e a Tropicália soube tanto vislumbrar isto quanto se apropriar do mesmo. A tomada de consciência do momento histórico a nível nacional e internacional, a imbricação de problemáticas estéticas, a arte como forma de expressar tudo isto, era um mosaico complexo e que requereu bastante tirocínio intelectual dos tropicalistas, sobretudo Rogério Duarte por haver se antecipado àquela estética, até de forma profética, pois seu texto foi escrito muito antes da eclosão da Tropicália. O desejo do Brasil assumir a nova vanguarda mundial é patente. Duarte elabora todo um discurso em torno de termos como repressão e silêncio em seu discurso (27). Favaretto também a utiliza em seu livro de uma forma ou de outra – e isto é mesmo relatado no posfácio – direta uma investigação freudiana da Tropicália. Favaretto a interpreta como sendo uma explosão de brasilidade que estava reprimida ou recalcada. Em sua análise ele concorre para *Notas Sobre o Desenho Industrial*, estabelecendo outra intersecção indireta entre o pensamento posterior dos teóricos clássicos da Tropicália e os postulados de Rogério Duarte em *Notas Sobre o Desenho Industrial*. Reavaliando suas próprias ideias, Duarte afluí ainda mais em relação a Favaretto, como vimos previamente. Havendo assim uma dupla relação entre o pensamento dos dois. Ao tomar as posturas já inventariadas aqui em

Notas Sobre o Desenho Industrial, Duarte está desconstruindo o discurso colonialista de sua época, desconstruindo a forma como estéticas tendiam a ser recebidas não só no Brasil mas no terceiro mundo. A sofisticação do seu discurso teórico tornou possível esta tomada de controle histórica que a Tropicália impôs, sobretudo na questão do controle do *mass media*. Neste sentido, a Tropicália tomou tendências pós-colonialistas e isto é claro quando hoje vê-se que Os Mutantes influenciaram tantos artistas no primeiro mundo.⁴² Não apenas isto, a Tropicália tornou-se a própria encarnação pós-moderna da *Poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade, uma poesia de exportação. O termo poesia aqui não é só aplicável à poesia em si, mas à arte. Trata-se de uma metáfora Oswaldiana. A Tropicália é uma profecia de Oswald de Andrade neste sentido.

Hoje, a Tropicália tomou dimensões ainda maiores e ela continua influenciando artistas tanto no Brasil quanto no exterior. Mesmo naquela época, ela já cumpria seus propósitos pós-colonialistas: o grupo de *punk-rock* inglês The Clash foi influenciado pela Tropicália, segundo Antonio D'Ambrosio. Em *Let the Fury Have the Hour: The Punk Rock Politics of Jose Strummer*, Strummer declara ter sido influenciado pela estética tropicalista, e que nela encontrou um arsenal estético e sociopolítico que foi assimilado pelo movimento *punk* da Inglaterra. Segundo ele, o movimento *punk* inglês carecia de um fortalecimento sociopolítico, sobretudo com relação às “causas”. A influência da Tropicália sobre o The Clash ficou imortalizada sobretudo na canção *White Man in Hammersmith Palais* que desafiava tanto os *punks* quanto os não *punks*, negros e brancos e comunidades marginalizadas a se unirem e lutarem juntos contra a opressão político-social (206). Há uma citação concernente a Duarte: ele teria sido o responsável por uma estética que pregava que era necessário, primeiramente, eliminar quaisquer embriões de forças opressivas de grupos que queriam combatê-las (D’ambrosio 206). Esta é uma das mensagens contidas em *Notas Sobre o Desenho Industrial* e é dela que a Tropicália se nutre

quando não é nem de direita e nem de esquerda, etc. Esta dialética tropicalista é responsável por sua postura aberta em face à realidade daquele período. É também justificável mais uma vez o porquê de Roberto Schwarz não haver nela encontrado tendências de esquerda ou posicionamentos ideológicos de esquerda. Não era do intuito da Tropicália consonar com a reacionária esquerda brasileira naquele período. A Tropicália digeriu a própria esquerda em seu caldeirão antropofágico.

Com relação a isto, Favaretto diz: “Quando justapõe elementos diversos da cultura, obtém uma soma cultural de caráter antropofágico, em que contradições históricas, ideológicas e artísticas são levantadas para sofrer uma operação desmitificadora” (11). Esta desmitificação era exatamente a atitude consciente e pouco reticente frente à realidade sociocultural e histórica daquele período. Esta consciência estava munida de um aparato intelectual sofisticado o suficiente para operar uma desconstrução das vanguardas estrangeiras e de degluti-las em várias formas e *fronts*, sem ser por elas subjugados. O que resulta, é uma subversão da vanguarda estrangeira – no caso da Tropicália – amainando seu efeito muito mais para uma influência do que para uma relação de dependência. Assim sendo, a Tropicália inseria o Brasil numa nova era que lhe retirava da posição apenas de receptor cultural, para a posição de emissor, como vimos anteriormente que a Tropicália influenciou mesmo o movimento *punk* inglês. E o melhor: ela havia formulado um discurso sofisticado para o Brasil, tanto no setor artístico quanto ao sociopolítico, já que, diferente das muitas vanguardas latino-americanas daquele período, não tinha tendências de esquerda; mantendo com esta a mesma relação cautelosa que mantinha com a direita, por não ver muita diferença entre uma e outra: apenas formulações do mesmo poder.

Sobre isto Favaretto diz:

A mistura tropicalista notabilizou-se como forma *suigeneris* de inserção histórica no processo de revisão cultural, que se desenvolvia desde o início dos anos 60. Os temas básicos dessa revisão consistiam da redescoberta do Brasil, volta às origens nacionais, internacionalização da cultura, dependência econômica, consumo e conscientização. (13)

Outra vez, Favaretto concorre ao discurso de Duarte em *Notas Sobre o Desenho Industrial*. A tendência internacionalista da Tropicália no sentido de internacionalizar o seu discurso é presente, convertido em vanguarda. Favaretto também faz relação à historicidade da Tropicália, que supostamente teria sido gerada desde o início dos anos 60. Isto procede, mas ele, no entanto, não revela como. Diversos são os momentos em que ele alude ou parece tanger para uma análise divergente do setor musical, mas resulta no oposto. Ele aponta para o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, o Teatro Opinião, o Cinema Novo, o Teatro de Arena e Oficina, como possíveis pontos de geração da estética tropicalista, e esta teria sobrevivendo aqueles, ou mesmo sido uma consequência (14). Porém, a afirmação não procede. A Tropicália, seguramente, foi influenciada por aqueles mas jamais poderia ser acreditada como produto direto.

Favaretto ainda infere:

O tropicalismo definiu um projeto que elidia as dicotomias estéticas do momento, sem negar, no entanto, a posição privilegiada que a música popular ocupava na discussão das questões políticas e culturais. Com isto, o tropicalismo levou à área da música popular uma discussão que se colocava no mesmo nível da que já vinha ocorrendo em outras, principalmente no teatro, o cinema, a literatura. (17)

Ele sintoniza com a tendência ‘totalizante’ contida em *Notas Sobre o Desenho Industrial*. Duarte investiga vários níveis do problema de modernização das artes no Brasil, passando pelo design, música, literatura, etc (Duarte 112). Favaretto segue, sugerindo lúcidas possibilidades de análise, todavia se furtando a tal. Embora já tenha formulado bem a tendência totalizante do discurso tropicalista ele não explora os próprios caminhos que ele aponta. Esta discussão já acontecia na área do *design* de Rogério Duarte desde os princípios dos anos 60, como ele apontou anteriormente. Uma análise da revista *Movimento* número 1, contribui para o entendimento do que Favaretto apontou mas não elucidou. A revista *Movimento* era uma publicação do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, mais precisamente do Departamento de Imprensa e Propaganda. Esta foi a primeira revista pós-moderna publicada no Brasil. Quando digo isto refiro-me especificamente ao número 1 da mesma. Publicada em março de 1962, tendo Rogério Duarte como Editor Gráfico, que era chefe do Departamento de Imprensa e Propaganda da União Nacional dos Estudantes. Há várias razões que requerem uma análise desta revista. Primeiro, este não foi o primeiro número da revista *Movimento*; ela já circulava há muito tempo. Daí surge a pergunta: por que chamá-la de número 1 se não era? A resposta deve-se certamente às inovações estéticas que foram nela efetuadas a partir deste número. Chamou-se número 1 justo porque era a primeira revista pós-modernista publicada no Brasil. Vejamos algumas características da mesma. Em sua primeira página ela alerta: “A primeira experiência brasileira de arte para as grandes massas, reunindo, junto à UNE, estudantes, intelectuais, e artistas num trabalho de autêntica elaboração cultural” (1). Não foi à toa que esta ressalva foi posta à frente do próprio conteúdo ou mesmo do seu índice. O conteúdo fica atado a este epílogo. A referência à arte para as massas remete imediatamente à pós-

modernidade – sendo esta uma de suas máximas estéticas. Ademais, esta vai ser uma das maiores preocupações da Tropicália seis anos mais tarde.

Outra referência importante e que relaciona-se também com as colocações de Favaretto – é que está dito que a revista reúne junto à UNE, estudantes, intelectuais e artistas numa tradição de criação coletiva. Esta criação coletiva é outro postulado relacionado com a arte da pós-modernidade e que será bastante apropriado pela Tropicália. A Tropicália, pois, surge depois como um gigantesco movimento em que a criação coletiva era bastante pertinente. Ela consoma tudo isto, embora a crítica a tenha tornado mais e mais autoral e menos coletiva. Era um grito de mobilização intelectual e cultural à revista *Movimento*, que visava alertar ou mesmo iniciar, as discussões em torno da comunicação de massa ou *mass media* e da pós-modernidade em termos de sua agenda estética – cujos termos já foram estabelecidos na introdução deste capítulo. A revista *Movimento* é tão importante para a Tropicália quanto *Notas Sobre o Desenho Industrial*. Ela põe em prática muitos dos postulados teóricos de *Notas Sobre o Desenho Industrial*, como veremos.

Favaretto havia dito repetidamente que a Tropicália havia formulado e herdado algumas questões intelectuais e culturais que haviam sido começadas no princípio dos anos 60, e ainda, segundo ele, a Tropicália havia estendido seu discurso à música, literatura, teatro, etc. Nesta mesma revista, um pouco abaixo do epílogo, há uma complementação semântica que especifica bem os setores nos quais a revista irá abordar a tal experiência de arte para as massas. São eles: cinema, teatro, artes visuais e música. Assim a primeira experiência brasileira de arte para as grandes massas não foi setorializada em apenas um campo, ela se totalizou em diversos campos. Ao investigar como o cinema, o teatro, as artes visuais e música iriam elaborar ou pensar suas próprias experiências e impositões frente à pós-modernidade e sua estética a revista

Movimento, número 1, tendo como editor gráfico Rogério Duarte, estava dando o primeiro grito tropicalista do Brasil. É patente a relação entre o projeto teórico contidos na revista *Movimento*, em *Notas Sobre o Desenho Industrial*, e na Tropicália. Há uma continuidade estética tonitruante. O discurso que a Tropicália retomaria ou colocaria em prática seis anos depois surgia indubitavelmente ali, levando em conta a trajetória de toda a estética tropicalista em termos de Grupo Baiano. É inegável esta continuidade topológica entre a revista *Movimento*, *Notas Sobre o Desenho Industrial*, e a Tropicália. Outro texto relevante alerta o leitor para algumas qualidades e defeitos também do exemplar da revista *Movimento* que está em suas mãos. A nota diz que os números anteriores da revista diferenciavam muito daquele e que este era uma proposta diferente das propostas editoriais comumente publicadas no Brasil em termos de revista estudantil. Exibe também o caráter experimental da revista quando diz, “Como será a revista, só o resultado poderá mostrar” (3). A revista além de ser um experimentalismo editorial é também experimental em termos estéticos, insinuando-se quase como um *happening*. Critica bastante as publicações estudantis brasileiras da época que teriam uma feição monotonal, com uma originalidade dubitável. Este comportamento crítico relacionado à própria “mídia” já lembra bastante a Tropicália em si. Ainda mais quando diz que esta tentativa de penetração maior de uma revista por parte de entidade tão metralhada e pichada, tão temerosamente olhada e por dedos tão trêmulos apontada, não implicará uma vulgarização de matérias, não significará que (como se costuma fazer) usaremos de todos os gostos e maus gostos com vistas a uma maior vendagem (3). A menção a termos específicos como bom gosto e mau gosto é patente dentro da discussão tropicalista. Há uma ironia forte no sentido de estar manipulando criticamente palavras que eram “de ordem” dentro daquele contexto de análise crítica daquele momento. O uso de bom gosto e mau gosto como categorias estéticas era vastamente utilizado naquele momento pela chamada

crítica especializada, e é justo sobre eles que a Tropicália irá lançar um de seus ataques estéticos mais mordazes seis anos depois. No excerto também há uma menção à questão da qualidade e vendagem da revista. A colocação deste ponto é bem similar à postura que a Tropicália assumirá frente à sua realidade. Ao buscar as massas e o consumo das mesmas, não necessariamente ela irá se vulgarizar. Ela não descera ao nível do público vulgar, mas fará com que este mesmo suba até ela. É uma inversão nas relações de consumo. A proposta de levar a revista tanto ao público universitário quanto ao público comum é também inovadora, haja vista que as revistas estudantis eram editadas para um público seletivo e intelectualizado. A ideia de expandir os limites editoriais inova neste sentido. Embora a revista tenha este apelo para as massas, ela não se vulgariza no sentido pejorativo da palavra, mantendo um alto nível estético em seu corpus. Os temas pertinentes, como já dissemos, são relacionados a cinema, teatro, artes visuais, música, e cultura popular.

No entanto, não se restringem apenas a este em seu bojo. A diversidade, e a abertura semântica estão presentes. Não se trata de algo hermético ou cerrado num modelo único. A mesma nota ainda diz: “Contudo fique nítido que de modo algum cairemos no unilateralismo ideológico. Tentaremos ser o “órgão oficial” de todos os setores progressistas de nossa paisagem intelectual” (8). Era operada assim uma abertura ideológica dentro daquele hermético e quase xenófobo Brasil intelectual do início da década de 1960. Seguramente, a revista *Movimento* merece mais atenção e crédito por parte da crítica especializada tropicalista do que recebeu até agora. De fato esta é a primeira vez em que a revista *Movimento* número 1 é incorporada ao repertório tropicalista. Assim, está nesta revista o tema do panamericanismo, que será tão importante para a Tropicália seis anos depois. Surgirá também o célebre romance tropicalista *Panamérica*, de José Agrippino de Paula, em 1967, que entra no ciclo de romances tropicalistas.

Este romance também, como se sabe, será bastante influente não só para a Tropicália mas para a literatura brasileira de então. O tema da “guerrilha”, que aparecerá na clássica canção *Soy loco por ti America*, de Gilberto Gil e José Carlos Capinan, e também *Alegria, Alegria* de Caetano Veloso. Surge também a influência da cultura Beatnik, através da análise de um poema de Lawrence Ferlinghetti. O tema da cultura popular como um problema do Brasil a ser encarado e resolvido, a questão do teatro popular, a situação da imprensa naquele momento – todos são temas relacionados à cartilha estética tropicalista. Enfim, há toda uma concatenação semântica entre a revista *Movimento 1, Notas Sobre o Desenho Industrial*, e a Tropicália, como se fossem etapas subsequentes da construção de uma mesma estética, evoluindo e tomando formas.

Outro aspecto importante é o tratamento editorial dado à revista. As ilustrações são intensamente influenciadas pela linguagem das revistas em quadrinhos ou *cartoons*, assumindo mesmo um tom meio cômico e debochado às vezes. Os *cartoons* são umas das linguagens mais legítimas da pós-modernidade, visando o consumo e sendo vendido em bancas de revistas como cultura de massas. Era a primeira vez que uma revista com temas sofisticados e eruditos, destinada a um público universitário sofisticado, era ilustrada com personagens de *cartoons*, assumindo um tom irônico e contestador de hierarquias estéticas. Mais tarde, em seu livro *Verdade Tropical*, Caetano Veloso revelará a importância da descoberta da linguagem dos *cartoons* para sua formação intelectual. Ele também esclarece que tal influência sobre ele veio por parte de Rogério Duarte (315). A revista traz uma verdadeira salada de temas de diferentes linguagens, como numa colagem, o que cria um conceito estético. Sem dúvida a revista *Movimento* foi a primeira revista pós-modernista do Brasil e pode ser considerada também a primeira revista tropicalista. Sem dúvida a presença de Rogério Duarte em seu elenco foi decisiva para a concepção estética da revista *Movimento* levando em conta o desfecho e a

trajetória que suas ideias e criações artísticas tomariam nos anos subsequentes. Ele também evoluirá como esteta e intelectual e como artista, elaborando estéticas e aplicando-as em sua própria obra até o desfecho da Tropicália.

É por isso que Celso Favaretto diz que o debate que levaria até a Tropicália remetia ao Brasil do início dos anos 60, como debati anteriormente. Contudo ele apenas especulou pois não factualizou sua assertiva. A abertura intelectual da Tropicália e sua lida com diversos *fronts* e estéticas ao mesmo tempo não foi por acaso. Era a evolução de uma série de princípios estéticos e estaturas intelectuais que foram sendo amalgamados ao longo de quase uma década e que teve em Rogério Duarte seu pioneiro em termos de Grupo Baiano. Na revista *Movimento*, vimos o leque de temas relacionados à Tropicália como a importante abertura à influência da cultura americana, tão banida na época. Relacionado a isto, Favaretto faz menção à influência do pop sobre a Tropicália. Para ele há um diálogo intenso entre a Tropicália e a cultura pop, uma das vanguardas de então. Favaretto aponta:

O tropicalismo também integrou elementos da música pop, então moda mundial. A integração se deu devido à preocupação com o consumo e, acima de tudo, devido às possibilidades apresentadas pelo pop de, combinando-se com outros elementos, produzir efeitos artísticos da crítica à música brasileira. Assim não é adequada a ideia de que o pop foi integrado apenas por decorrência de sua irradiação internacional. (27)

Isso retoma alguns postulados que Rogério Duarte havia formulado em *Notas Sobre o Desenho Industrial*. Ele traça alguns comentários críticos à cultura pop e a encara com uma certa cautela, não no sentido de negá-la como vanguarda mundial ou duvidar de seu caráter estético, mas por vê-la, também como um outro elemento a ser examinado e devidamente digerido

antropofagicamente para a produção de uma estética nacional. Mais uma vez, ele utiliza-se da antropofagia de Oswald de Andrade para devorar e deglutir a influência estrangeira. Em nenhum momento ele mostra-se deslumbrado ante à novidade pop ou tem, frente a ela, uma atitude colonizada. Pelo contrário, ele inverte estas relações. O que marca suas colocações, é um tom anticolonialista. Não é à toa que ele menciona Chris Marker, o cineasta francês responsável por filmes icônicos como *Les Statues Mourent Aussi* (1953) resultado de suas perquirições estéticas no mundo socialista e de viagens empreendidas por lá, em parceria com Resnais, que coproduziu o mesmo filme. Este é denominado como o primeiro filme anti-imperialista. Entretanto, Duarte critica o comportamento estético de Marker taxando de uma tentativa *lumpen proletariat* de penetrar na linguagem da comunicação de massas (132). A linguagem criada por Chris Marker e Resnais era demasiado complexa e pouco palatável para as grandes audiências, resultando numa experiência válida, mas falha, tendo em vista que não cumpre com seu propósito em seus fins. Mais tarde, não é por acaso que a Tropicália demonstrará certa solidez em sua atitude frente às vanguardas estrangeiras, sendo influenciada por elas mas sem se perder ou sem ser cooptada por elas. Favaretto continua:

Assim, não é adequada a ideia de que o pop foi integrado apenas por decorrência de sua irradiação internacional. Esta questão não escapou aos tropicalistas que discutiram os vários aspectos da importação cultural e sentiram a necessidade de se defender dela. Para além das determinações do mercado, sua discussão tinha outro objetivo: evidenciar os “muros do confinamento cultural brasileiro”. A integração da música pop contribuiu para ressaltar o aspecto cosmopolita urbano e comercial do tropicalismo e, ao mesmo tempo, comentar o arcaico na cultura brasileira. (28)

De fato, a Tropicália chegava com um vasto repertório cosmopolita e urbano, remetendo ao consumo e ao *mass media*. Entretanto, sua postura frente a estas eram de louvor e crítica ao mesmo tempo. A Tropicália mantinha com o consumo e com o *mass media* uma atitude guerrilheira (Salomão 45) em que atração e repulsão vinham juntas. Favaretto, em sua colocação, refere a este aspecto, tratando muito mais como se a Tropicália fosse somente pró-consumo, quando ela era também anticonsumo, em certos momentos, sobretudo em seu propalado lado “cafonista”. Favaretto também insere que a *pop art* teria sido usada para comentar o arcaico na cultura brasileira, seguindo o mesmo modelo dos outros críticos clássicos em questão. Estabelecer uma conexão estética entre uma cultura de vanguarda e a retaguarda de um movimento é muito complexo, especialmente se um é utilizado em detrimento do outro. O arcaico é parte da Tropicália assim como a vanguarda também o é. Contudo, em seu comentário, Favaretto insiste em frisar que o Brasil entra nesta sociedade estética com o lado atrasado e subdesenvolvido e o estrangeiro com a cultura de ponta, situando o Brasil numa posição desprivilegiada e colonizada dentro do próprio tropicalismo. Não é esta a postura do tropicalismo frente ao seu próprio país de origem e um bom exemplo disto é seu uso da vanguarda concretista, que, na época, era uma vanguarda mundial *made in Brazil*, anticolonialista por natureza – assim como as experiências estéticas de Chris Marker e Resnais, já mencionadas.

Segundo Rogério Duarte, o Concretismo teria proposto a fusão do pop com o Op – *Op Art* também relacionada à Bauhaus e aos dogmas modernistas de Walter Gropius – o que teria criado a Art Pop-Concreta pelos concretistas (132). Se por um lado a Tropicália foi a influenciada pelos concretos, ela também tinha ressalvas com relação a certos ditames relativos a eles e por um motivo: o Concretismo, embora fosse uma vanguarda mundialmente influente na época, de postura anticolonialista, estava ligado ainda ao formalismo modernista, uma ligação de

dependência ao período anterior. A Tropicália era anti-formalista por natureza, no sentido de que ela se nutria de todas as formas e não pertencia a nenhuma, sendo já pós-modernista. Favaretto está certo quando frisa que a Tropicália era um subproduto do Concretismo (30). Ela nutre-se do Concretismo e o utiliza como vanguarda brasileira dentro de sua própria estética antropofágica. Assim, é necessário enfatizar que a Tropicália, quando em seu uso do “cafonismo” ou do “arcaico” nem sempre está maculando o Brasil na posição de subdesenvolvido esteticamente ou em termos de cultura. Todos estes críticos clássicos aqui analisados demonstram esta tendência de sempre atribuir ao Brasil o lado desprivilegiado na criação da estética tropicalista. Muitas vezes, é o contrário, tendo em vista o próprio *design* de Rogério Duarte.

²⁹ Duarte e seu legado teórico ainda não foram devidamente adicionados pela crítica tropicalista e, mesmo os que tentam fazê-lo, não factualizam propriamente. Falarei mais disto quando adentrar no debate com Campos, Schwarz, Favaretto e Vasconcellos.

³⁰ Os teóricos em questão são chamados por muitos de ‘clássicos’, por terem sido os primeiros a investigarem o assunto.

³¹ O incêndio do prédio da UNE, no Rio de Janeiro, foi um ato terrorista da Ditadura Militar e tornou-se um marco na história cultural do Brasil recente.

³² Entrevista concedida a mim, a 10 de Março de 2011.

³³ Um episódio lamentável, tanto a nível pessoal quanto a nível crítico. Perderam-se vários livros e documentos importantes relativos ao tropicalismo.

³⁴ Lima critica certas posturas da crítica tropicalista que resultaram restringindo suas abordagens.

³⁵ Como já referido, Campos apenas enfoca sua crítica no lado musical da Tropicália.

³⁶ Naquela época, e mesmo até hoje, há uma predominância do design europeu – representado pela Escola de Ulm – no Brasil.

³⁷ Esta pesquisa de Veloso com a arte concreta chega até os dias de hoje.

³⁸ Referência à Oswald de Andrade.

³⁹ Ver o caso de Becky, Sean Lennon, etc.

⁴⁰ Relacionado às considerações de Katinsky sobre Duarte e a criação de um ‘projeto’ nacional para o Brasil.

⁴¹ Outra vez, dentro da abordagem do pensamento de Duarte via Katinsky.

⁴² A exemplo de Kurt Cobain, do Nirvana, dentre outros.

CONCLUSÃO

Assim sendo, é possível enxergar muito do que viria a ser a Tropicália já implícito em *Notas Sobre o Desenho Industrial*, embora não se proponha a ser um manifesto relativo a nenhum movimento de vanguarda explícito, este texto teórico mostra-se de uma lucidez muito grande, assumindo um tom profético. No primeiro capítulo, demonstrei como Rogério Duarte, enquanto teórico e esteta tropicalista, foi incorporado pela crítica dita “clássica” da Tropicália, representada por Augusto de Campos, Celso Favaretto, Roberto Schwarz e Gilberto Vasconcellos, assim como as consequências disto para toda a crítica posterior aos mesmos. Demonstrei, ainda, a necessidade de incorporar o legado estético e teórico de Duarte à própria Tropicália, da qual ele foi um dos principais mentores. No segundo capítulo, abordei a vida e a trajetória vanguardista desconhecidas de Duarte, desde suas origens familiares no interior da Bahia, arrodado de grandes personalidades intelectuais, passando por Salvador – especialmente pela Universidade da Bahia, que lhe influenciou bastante – até seu desembarque no Rio de Janeiro, em 1960, assim como sua iniciação no design gráfico, sua militância vanguardista – na Tropicália *Underground* – neste período e sua produção intelectual. No terceiro capítulo, esclareci como *Notas Sobre o Desenho Industrial* (o texto teórico fundamental de Duarte) lançou as bases teóricas da Tropicália e, também, da pós-modernidade no Brasil: como categorias estéticas como bom gosto, mau gosto, alta cultura, baixa cultura, o erudito, o popular, o belo, o feio, o velho, o novo, etc, entravam em decadência a partir daquele período. Levantei, também, a questão fundamental e central do *mass media* no Brasil, dentro daquele contexto. Mostra, da mesma forma, como estes valores estéticos influenciaram artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Hélio Oiticica, etc.

A estética da Tropicália e da pós-modernidade, conforme demonstrei, surge com a revista *Movimento 1*, de 1962, tendo Duarte como diretor de arte. Por isso, é pertinente afirmar que a revista *Movimento 1* foi a precursora da Tropicália, lançando os princípios estéticos da mesma. A revista *Movimento* foi, também, a primeira revista nos moldes da pós-modernidade do Brasil. Para uma análise da gênese da Tropicália e da pós-modernidade, torna-se preciso uma investigação daquela revista, além da incorporação da mesma ao legado perdido da Tropicália e da pós-modernidade no Brasil. O design de Rogério Duarte foi a primeira expressão da Tropicália em termos estéticos além de estar entre as primeiras expressões da pós-modernidade no Brasil. Analisando-se toda a trajetória teórica e artística de Duarte entre 1962 e 1968, (com início na revista *Movimento 1*, seus cartazes, a publicação de *Notas Sobre o Desenho Industrial*, a *Teoria do Objeto*, os debates organizados no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o evento *Apocalipópótese*, etc) tem-se uma boa ideia da trajetória e desenvolvimento de uma estética em claro estado evolutivo e que chega, em 1968, ao zênite de “movimento”. A contribuição de Duarte para a Tropicália, pois, foi muito além daquela de designer de capas de disco e de cartazes. Ele foi o pioneiro da Tropicália e da pós-modernidade no Brasil e desenvolveu um papel vital tanto na gênese quanto na deflagração do movimento tropicalista. Demonstrei, também, como esta estética iniciada por Duarte influenciou o movimento *Punk* inglês. Tal informação ainda encontrava-se, até o momento, desconhecida da crítica tropicalista.

Mesmo que indiretamente, existiu um diálogo silencioso entre os teóricos posteriores à Tropicália e Rogério Duarte em *Notas Sobre o Desenho Industrial*. Desta forma, urge repensar a Tropicália por um novo olhar. Urge o estudo e a incorporação de *Notas Sobre o Desenho Industrial* aos fundamentos teóricos da Tropicália como um texto teórico pioneiro, alcançando o status de manifesto precoce da Tropicália. É surpreendente que, até agora, *Notas Sobre o*

Desenho Industrial ainda seja um texto marginal para o design brasileiro, para a Tropicália e para a pós-modernidade. Como demonstrei, sua importância não se restringe apenas ao design, mas à gênese teórica da Tropicália e da pós-modernidade no Brasil. Um texto que é de vital importância para o inventário do pensamento que é tão propalado por Caetano Veloso em *Verdade Tropical*, tão reverenciado por Hélio Oiticica e Lygia Clark em *Cartas* e em tantos outros livros açambarcados ao longo desta tese. A originalidade de *Notas Sobre o Desenho Industrial* sobre todos os outros textos teóricos escritos sobre a Tropicália – sobretudo em relação aos quatro teóricos clássicos analisados no primeiro capítulo – enquanto que os outros olham para o presente ou para o passado. Duarte antecipou seu olhar crítico teórico e histórico, sobretudo por ser bem versado num campo que balbuciava suas primeiras manifestações no Brasil do início dos anos 1960 – o desenho industrial – enquanto os outros teóricos concorrentes atinham seu olhar ao campo da arte tradicional, como Mário Pedrosa, o que não lhes favoreceu completamente. Por tudo isto, Rogério Duarte, por todo este legado tanto teórico quanto artístico, merece um lugar de pioneiro deste movimento.

BIBLIOGRAFIA

- Aggripino de Paula, José. *Panamérica*. São Paulo: Max Lemonad, 1988.
- Alencar, José de. *Iracema*. 1865. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora, 1979.
- , *O Guarani*. 1857. São Paulo : Edições Melhoramentos, 1962.
- Alleg, Henri, et al. *La Grande Aventure d'Alger Républicain*. Paris: Editions Messidor, 1987.
- , *The Question*. 1958. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2002.
- Althusser, Louis. *Marxismo, Ciência e Ideologia*. São Paulo: Sinal, 1967.
- Alves, Isaias. *Matas do Sertão de Baixo*. Salvador: Eduneb, 2010.
- Andrade, Oswald de. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- , *Pau Brasil*. São Paulo: Editora Globo, 1990.
- , *A Utopia Antropofágica*. São Paulo: Editora Globo, Secretaria de Estado e Cultura, 1990.
- Araújo, Emerson Pinto de. *A Nova História de Jequié*. Salvador: EGB Editora, 1997.
- Arcolini, Tatiana Correa. *Unir Modernidade e Tradição para Libertar e Conscientizar*. n.d.
- Web. 1 Sept. 2010.
- Baudrillard, Jean. *Consumer Society: Myths and Structures*. London: Sage, 1998.
- Benjamin, Walter. “A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica.” Trans. Carlos Nelson Coutinho. *Teoria da Cultura de Massa*. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Saga, 1969.
- Bar, Décio. “Acontece Que Ele é Baiano.” *O Design Brasileiro nos Anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- Beverly, John, et al. *The Post-Modern Debate in Latin America*. Duke University Press, 1995.

- Blaisdell, Bob. *The Communist Manifesto and Other Revolutionary Writings*. Mineola: Dover Publications Inc., 2000.
- Borges, Adélia. “Rogério Duarte: o Pioneiro Transgressor.” *Boletim ADG*. 20 (2000).
- Brown, Rap. *Die Nigger Die! : A Political Autobiography*. Chicago: Lawrence Hill Books, 2002.
- Campos, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- Cerqueira, Eptácio Pedreira de. *Lindolfo Rocha- O Advogado do Sertão*. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- Coelho, Frederico de Oliveira. “Hélio Miramar: Diário de Bordo.” *Erratica*, 37 (2005). Web. 10 March 2006. <<http://www.erratica.com.br/opus/37/index.html> >.
- , *Eu, Brasileiro, Confesso Minha Culpa Meu Pecado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- D'Ambrosio, Antonio. *Let the Fury Have the Hour: The Punk Rock Politics of Joe Strummer*. Nation Book: New York, 2004.
- Dombrovski, Osmir. “Ordem privada e reforma agrária em Nestor Duarte.” *Lua Nova* 49 (2000): 225-240. Web. 24 Mar. 2012. <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-64452000000100012&script=sci_arttext>.
- Duarte, Nestor. *Tempos Temerários*. José Olympio:Rio de Janeiro, 1958.
- , *Reforma Agrária*. Rio de Janeiro:Ministério da Educação e Saúde, Serviço de Documentação, 1953.
- , *Cavalo de Deus*. Rio de Janeiro:José Olympio, 1968.
- , *Ordem Privada e a Organização Política Nacional (Contribuição à Sociologia Política Brasileira)*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1939.

Duarte, Rogério, *Resgatando Rogérios Caos*. São Paulo: Associação dos Designers Gráficos, n.d.

---, *Alice no País dos Maravilhas II*. Unpublished play, 1968.

---, *O Casamento de Iracema com Solano Lopez*. Unpublished play, date unknown.

---, *O Corrimento da Memória*. Unpublished work, date unknown.

---, *Teoria do Projeto*. Unpublished work, 1968.

Duarte, Rogério et al., *Tropicaos*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003.

Dunn, Christopher. *Brutality Garden*. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 2001.

Favaretto, Celso. *Tropicália: Alegoria, Alegria*. São Paulo: Editora Ateliê, 1996.

Figueiredo, Luciano. *Cartas 1964-1974*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998.

Foner, Philip Sheldon and Clayborne Carson. *The Black Panthers Speak*. Cambridge, MA: De Capo Press, 2002.

Foster, Hal. *Return of the Real: the Avant-Garde at the End of the Century*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1996.

Galeano, Eduardo. *Open Veins of Latin America: Five Centuries of the Pillage of a Continent*. 1973. New York: Monthly Review Press, 1997.

Gaspari, Elio. *A Ditadura Encurralada*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2004.

---, *A Ditadura Escancarada*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2004.

Gil, Gilberto. "Conversa Rogério Duarte (Ragunatha Dasa) & Gilberto Gil." *Gilbertogil.com*, 27 Out. 1997. Web. 24 Mar. 2012. <http://old.gilbertogil.com.br/rogerio/entre_0.htm>.

Ginsburg, Salomão L. *Um Judeu Errante no Brasil*. Rio de Janeiro: Casa Publicadora Batista, 1970.

- Granado, Alberto. *Con el Che por Sudamérica*. La Habana: Casa Editora Abril, 2001.
- Guevara, Che. "Colonialism is Doomed." *The Communist Manifesto and Other Revolutionary Writings*. Ed. Bob Blaisdel. Mineola, New York: Dover Publications, Inc, 2003. 265-279. Print.
- Jameson, Frederick. *Postmodernism; or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Hibberd, James. "Rogério Duarte: Brazilian Genesis and Pariah". *Idea* March 2010: 115-124.
- Hoisel, Evelina. *Supercaos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- Horkheimer, Max and Adorno, Theodor W. "The Culture Industry as Mass Deception." *Literary Theory: An Anthology*. 1998. Ed. Julie Rivkin and Michael Ryan. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2004. 1242-1246.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. London: Routledge, 1988.
- , *The Politics of Postmodernism*. London: New York: Routledge, 2002.
- Ianni, Otávio. *Imperialismo e Cultura*. Petrópolis: Editora Vozes, 1976.
- Jencks, Charles. *The Post-Modern Reader*. London: Academy Editions, 1992.
- Leal, Cláudio. "Rogério Duarte: O Tropicalismo Era Mais Amplo". Terra Magazine. 18 Sep. 2009.<<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI3981949-EI6581,00-Rogério+Duarte+O+Tropicalismo+era+mais+amplo.html>>.
- Lima, Maria Alvarez. *Marginália: Arte e Cultura "Na Idade da Pedrada"*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.
- Lindstrom, Naomi. *The Social Conscience of Latin American Writing*. Austin: University of Texas Press, 1998.
- Lispector, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Editora Arte Nova, 1973.

- Lomax, Louis E. *The Negro Revolt*. New York: New American Library (Signet Book), 1963. Print.
- Lomax, Louis E. *To Kill a Black Man*. Los Angeles: Holloway House Publishing Co., 1968. Print.
- Lynch, Ernesto Guevara. *Aqui Vá un Soldado de América*. Barcelona: Plaza Janés, 2000.
- Lyotard, Jean-Francois. *The Postmodern Condition*. Manchester: Manchester University Press, 1984.
- , *The Postmodern Explained*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Maciel, Luiz Carlos. *Geração em Transe: Memórias do Tempo do Tropicalismo*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.
- Marinho, Josaphat. "Grandes Momentos do Parlamento Brasileiro". *Portal O Senado*, n.d. Web. 24 Mar. 2012. <<http://www.senado.gov.br/senado/grandesMomentos/pron4.shtm>>.
- Martins, Lula. *Mágicas Mentiras*. Salvador: Edição do Autor, 2009.
- Matos, Narlan. Prefácio. *Mágicas Mentiras*. Por Luiz Antônio Martins. Salvador: Edição do Autor, 2009.
- , "Arte Tropicalista: Entrevista Historical com Mestre Dicinho." *Portuñol* 32 (2008). 36-37.
- Macalé, Jards. Personal interview, April 2011.
- Melo, Chico Homem de. *O Design Gráfico Brasileiro Anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- Midlej, Roberto. "O Multimídia Rogério Duarte Fala Sobre Seus Dias de Agonia". *A Tarde*. 21 Set. 2008.
- Moles, Abraham. *Kitsch*. Paris: Maison Mame, 1971.
- Moriconi, Ítalo Moriconi. "The Post-Modern Debate: Brazilian Force Fields – An Introductory Overview." *Journal of Latin American Cultural Studies* 3 (2005): 355-369.

- Motta, Nelson. *Noites tropicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- Neto, Torquato. *Os Últimos Dias de Paupéria*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1973.
- Oiticica, Hélio. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- Paula, José Agrippino de. *Panamérica*. São Paulo: Max Lemonad, 1988.
- Pedrosa, Mário. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- Risério, Antônio. *Avant Garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi, 1996.
- Rodrigues, Jorge Caê. *Anos Fatais: Design, Música e Tropicalismo*. Rio de Janeiro: Novas Idéias, 2007.
- Rosazk, Theodore. *A Contracultura: Reflexão Sobre a Sociedade Tecnocrática e a Oposição Juvenil*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- Salomão, Waly. *Me segura que eu vou dar um troço*. Rio de Janeiro: José Álvaro editor, 1974.
- , *Armarinho de Miudezas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.
- , Interview with Waly Salomão. *Jornal Poesia Viva*, n.d. Web. 25 Nov 2008.
- <http://www.uape.com.br/poesiaViva24/poesia_wally3.htm>
- Santiago, Silviano. *Uma Literatura nos Trópicos; Ensaios Sobre Dependência Cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- Santos, Abílio Bispo dos. *Síntese Monográfica do Município de Itaquara*. Jaguaquara: Gráfica Taylor Egidio, 1976.
- Schwarz, Roberto. *Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture*. New York: Verso, 1992.
- Siches, Luis Recasens. *Grande Enciclopédia Larousse Cultural*. São Paulo: Nova Cultural, 1998.
- Skidmore, Thomas E. *Brazil: Five Centuries of Change*. New York: Oxford University Press, 1999.
- Soares, Augusto Lins. "Made in Brazil, Mesmo." *Boletim ADG* 20 (2000).

Ribeiro, Simone. “Nestor Duarte”. *A Tarde*. 3 Fev. 2002.

Turner, Lou, and Alan, John. *Frantz Fanon, Soweto & American Black Thought*. Chicago: News & Letters, 1986.

Vasconcellos, Gilberto. *Música Popular: De Olho na Fresta*. Rio de Janeiro: Edições do Graal, 1977.

Veloso, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

---, *Alegria, alegria*. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, 1977.

Ventura, Zuenir. *1968: O Ano Que Não Terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

Von Hagen, Victor W. *Realm of the Incas*. New York: New Americal Library (Mentor Book), 1957.

Wied-Neuwied, Maximiliano. *Viagem ao Brasil: nos Anos de 1815 a 1817*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1958.

Zanini, Walter. *Historia Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

Filmes

A Idade da Terra. Dir. Glauber Rocha. Embrafilme, 1980. Film.

As Ossiranhas. Dir. Rogério Duarte. n.p. Film.

Desesperato. Dir. Sergio Bernardes. Rio de Janeiro, 1968. Film.

Deus e o Diabo na Terra do Sol. Dir. Glauber Rocha. Copacabana Filmes, 1964. Film.

Errol Flynn da Conceição. Dir. Fred Abreu. n.p. Film.

Gianni Mi Amico. Dir. Luis Saldanha. n.p. Film.

Hitler Terceiro Mundo. Dir. José Agrippino de Paula, 1968. Lume Filmes, 2010. Film.

Hollywood Sem Filtro. Dir. Waly Salomão. n.p. Film.

Les Statues Meurent Aussi [*Statues Also Die*]. Dir. Chris Marker. France, 1953. Film.

Meteorango Kid, Herói Intergalático. Dir. André Luiz Oliveira. Brasil, 1969. Film.

O Brado Retumbante. Dir. Jean-Pierre Leáud. n.p. Film.

O Câncer. Dir. Glauber Rocha. Brasil, 1968. Film.

O Evangelho. Dir. Fred Abreu and Rogério Duarte. n.p. Film.

O Mergulhador. Dir. Sergio Bernardes. n.p. Film.

Roberto Carlos e o Diamante Cor de Rosa. Dir. Roberto Farias. Produções Cinematográficas R.F. Farias Ltda., 1968. Film.

Programas de Televisão

Bossaude. TV Record, Brasil, 1965-1966. Television.

Divino, Maravilhoso. Caetano Veloso e Gilberto Gil. TV Tupi, São Paulo, 1968. Television.

Jovem Guarda. TV Record, Brasil, 1965-1968. Television.

O Fino. TV Record, Brasil, 1966. Television.

O Fino da Bossa. TV Record, Brasil, 1965. Television.

Discografia

Ben, Jorge. *Samba Esquema Novo*. Philips, 1963.

Costa, Gal. *Gal Costa*. Philips, 1969.

---, *Gal a Todo Vapor*. Philips, 1971.

---, *Legal*. Philips, 1971.

Gil, Gilberto. *Gilberto Gil*. Philips, 1968.

---, *Gilberto Gil*. Philips, 1969.

---, *Gilberto Gil*. Philips, 1971.

---, *Expresso 2222*. Philips, 1972.

Tropicália ou Panis et Circensis. Philips, 1968.

Veloso, Caetano. *Caetano Veloso*. Philips, 1968.

---, *Caetano Veloso*. Philips, 1969.

---, *Caetano Veloso*. Philips, 1971.

---, *Araçá Azul*. Philips, 1972.

Cartazes

Duarte, Rogério. *A Grande Cidade*. 1965. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

---, *A Primeira Noite da Bossa Nova*. n.d. Destroyed.

---, *Cara a Cara*. 1967. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

---, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. 1964. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

---, *Meteorango Kid*. 1969. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

---, *O Desafio*. 1965. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

---, *Opinião Pública*. 1967. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

---, *Seminário Estudantil do Mundo Subdesenvolvido*. n.d. Destroyed.

Jornais

A Tarde. Salvador: Grupo A Tarde.

Última Hora. Rio de Janeiro: n.p., 1951-1971.

Jornal Poesia Viva. Rio de Janeiro: Editora UAPÊ.

Revistas

Civilização Brasileira (1965).

Flor do Mal (1971).

Movimento 1 (1962).

Capas de discos

Duarte, Rogério. Album cover. *Caetano Veloso*. Caetano Veloso. 1968. Philips, 1990.

---, Album cover. *Cantar*. Gal Costa. Philips, 1974.

---, Album cover. *Gilberto Gil*. 1969. Philips, 1998.

---, Album cover. *Gilberto Gil*. Gilberto Gil. 1968. Philips, 1998.

---, Album cover. *Qualquer Coisa*. Caetano Veloso. 1972. Polygram, 2000.

Ribeiro, Edinizio. Album cover. *Drama*. Maria Bethânia. Phillips, 1972.

Outras

Duarte, Rogério. Scenery. *O Formigueiro*. By Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro. C. 1964.